



Los cantes de laboreo de Torredelcampo:

Análisis literario
y etnomusicológico



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LITERATURA Y FILOLOGÍAS INTEGRADAS

Antonio Alcántara Moral · Universidad de Sevilla · 2015

**LOS CANTES DE LABOREO DE TORREDELCAMPO:
ANÁLISIS LITERARIO Y ETNOMUSICOLÓGICO**



Antonio Alcántara Moral

Programa *El Flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio*

Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas

Universidad de Sevilla

Dirección: Dr. Francisco Javier Escobar Borrego

Septiembre 2015

**LOS CANTES DE LABOREO DE TORREDELCAMPO:
ANÁLISIS LITERARIO Y ETNOMUSICOLÓGICO**

ÍNDICE

| | |
|---|---------------|
| I. Introducción..... | 13 |
| I. 1. Presentación..... | 15 |
| I. 2. Elección del tema..... | 17 |
| I. 3. Hipótesis. Estado de la cuestión..... | 19 |
| I. 4. Objetivos..... | 20 |
| I. 4. 1. Generales..... | 20 |
| I. 4. 2. Específicos..... | 21 |
| I. 5. Metodología y fuentes..... | 22 |
| I. 5. 1. Técnicas e instrumentos de investigación..... | 24 |
| I. 5. 2. Fuentes documentales..... | 25 |
| I. 5. 3. Informantes..... | 25 |
| I. 6. Síntesis..... | 27 |
| I.7.Cantes de laboreo:una cuestión controvertida.Aspectos terminológicos.. | 32 |
| I. 8. Cantes de laboreo y flamenco como producto cultural..... | 32 |
| I. 8. 1. La perspectiva investigadora o la voz de los teóricos..... | 32 |
| I. 8. 2. Los cantes de laboreo desde la visión de los artistas..... | 54 |
| I. 8. 3. Los campesinos hablan sobre sus cantes..... | 65 |
| I. 9. Agradecimientos..... | 67 |
| II. Análisis histórico..... | 70 |
| II. 1.Perspectiva histórica de Andalucía:implicaciones socioculturales en los cantes de laboreo..... | 71 |
| II. 2. Historia de Torredelcampo y los cantes de labor..... | 82 |
| II. 2. 1.Torredelcampo en el siglo XVIII.La dependencia del sector primario..... | 82 |
| II. 2. 1. 1. La tierra de Torredelcampo en el siglo XVIII. Hegemonía del cereal..... | 87 |
| II. 2. 2. El siglo XIX, una sociedad torrecampeña rural y desigual..... | 88 |
| II. 2. 2. 1. La población en el siglo XIX. Una Villa independiente en | |

| | |
|---|-----|
| 1804..... | 92 |
| II. 2. 2. 2. El panorama de la agricultura en Torredelcampo..... | 93 |
| II. 2. 3. El siglo XX, cien años de contrastes en Torredelcampo..... | 98 |
| II. 2. 3. 1. El repunte de la población..... | 101 |
| II. 2. 4. La consolidación del municipio en el siglo XXI y la agonía de los cantes de laboreo..... | 104 |
| II. 2. 4. 1. Cantes de laboreo en los albores del siglo XXI: nuevas estéticas..... | 107 |
| III. Aspectos etnomusicológicos en los cantes de laboreo..... | 118 |
| III. 1. La gañana, una voz entre los surcos..... | 122 |
| III. 1. 1. Los cantes de besana en otras comarcas..... | 131 |
| III. 2. La siega, una oda a la picaresca..... | 139 |
| III. 2. 1. Los cantes de siega en otras comarcas..... | 150 |
| III. 3. La trilla, el cante de la era..... | 152 |
| III. 4. La música alivia el trabajo: la meloterapia de los cantes campesinos... | 154 |
| III. 4. 1. Cantes de laboreo, ¿los únicos de trabajo? | 168 |
| III. 4. 2. Cantes de gañanes y flamenco en las gañanías..... | 178 |
| III. 5. Rituales propios del arado, siega y trilla..... | 184 |
| III. 5. 1. El arado..... | 185 |
| III. 5. 2. 1. El aparejo..... | 186 |
| III. 5. 2.2. Ritual de uncir..... | 187 |
| III. 5. 2. Rituales durante la siega..... | 191 |
| III.5.3. Rituales durante la trilla..... | 195 |
| III. 6. Transcripciones y apuntes musicales de los cantes de laboreo..... | 198 |
| IV. Poesía popular en los cantes de laboreo..... | 206 |
| IV. 1. Literatura popular u oral y cantes de laboreo..... | 218 |
| IV. 2. La permeabilidad de las canciones populares..... | 225 |

| | |
|--|------------|
| V. El arado y la siembra..... | 229 |
| V. 1. El arado y la siembra: dos labores recogidas en el arte y la literatura.... | 232 |
| V. 2. El cante de la gañana y sus peculiaridades..... | 246 |
| V. 3. Análisis literario de las gañanas..... | 254 |
| | |
| VI. La siega: una dura tarea bajo la canícula..... | 315 |
| VI. 1. La siega: una tarea vinculada al deseo..... | 326 |
| VI. 2. La siega a través de la historia: literatura y arte..... | 329 |
| VI. 3. La siega y su reflejo en la pintura..... | 373 |
| VI. 4. La siega en el séptimo arte..... | 378 |
| VI. 5. El cante de la siega en Torredelcampo..... | 382 |
| VI. 6. El rol de la mujer en la siega y en el campo..... | 385 |
| VI. 7. Análisis literario de los cantes de siega de Torredelcampo..... | 391 |
| | |
| VII. La trilla: una fiesta en la era..... | 461 |
| VII. 2. La tarea de la trilla..... | 466 |
| VII. 3. La trilla en el arte..... | 474 |
| VII. 3. Los cantes de trilla de Torredelcampo..... | 481 |
| VII. 3. 1. Análisis literario de los cantes de trilla torrecampeños..... | 483 |
| VII. 4. Los cantes de trilla, los estilos de labore más extendidos..... | 506 |
| | |
| VIII. Aplicación didáctica de los cantes de laboreo..... | 552 |
| VIII. 1. Charla ilustrada en el IES “Miguel Sánchez López” | 553 |
| VIII. 2. Aplicación didáctica..... | 559 |
| | |
| IX.- Conclusiones..... | 562 |
| | |
| X. Apéndice documental..... | 604 |
| X. 1. Contenido del DVD adjunto..... | 604 |
| X. 1. 1. Audios entrevistas..... | 604 |

| | |
|---|------------|
| X. 1. 2. Cantes..... | 604 |
| X. 1. 2. 1. Cantes de Fuerte del Rey..... | 604 |
| X. 1. 2. 2. Cantes de laboreo de Torredelcampo..... | 604 |
| X. 1. 2. 2. 1. Cantes inéditos de Torredelcampo..... | 605 |
| X. 1. 2. 2. 2. El cante de Torredelcampo..... | 605 |
| X. 1. 2. 2. 3. Juanito Valderrama..... | 605 |
| X. 1. 2. 2. 4. La voz de la tierra – Hurtado Torres..... | 605 |
| X. 1. 2. 3. La voz de la tierra..... | 606 |
| X. 1. 2. 4. Las tonás campesinas..... | 606 |
| X. 1. 2. 5. 30 aniversario Pela Flamenca “La Temporera” de Porcuna... | 606 |
| X. 1. 2. 6. Otros cantes del campo..... | 607 |
| X. 1. 3. Fotos..... | 607 |
| X. 1. 3. 1. Fotos de artistas..... | 607 |
| X. 1. 3. 2. Fotos de investigadores..... | 607 |
| X. 1. 3. 3. Labores..... | 607 |
| X. 1. 3. 4. Mayores..... | 607 |
| X. 1. 3. 5. Otras fotos..... | 607 |
| X. 1. 3. 6. Sesión didáctica IES Torredelcampo..... | 607 |
| X. 1. 3. 7. Torredelcampo..... | 607 |
| X. 1. 4. Videos Rejano..... | 607 |
| X. 1. 5. Análisis del video adjunto a la tesis..... | 608 |
| X. 2. Corpus de letras de gañanas..... | 610 |
| X. 3. Corpus de cantes de siega..... | 614 |
| X. 4. Corpus de cantes de trilla..... | 624 |
| X. 5. Entrevistas..... | 627 |
| X. 5. 1. Entrevista a Manuel Capiscol..... | 628 |
| X. 5. 2. Entrevista a Manuel Moral Jiménez..... | 631 |
| X. 5. 3. Entrevista a Francisco Villar Illana..... | 636 |
| X. 5. 4. Entrevista a Antonio Alcántara Parras..... | 642 |
| X. 5. 5. Entrevista a Nieves Blanca Pestaña..... | 644 |
| X. 5. 6. Antonio Moreno Ortuño..... | 646 |
| X. 5. 7. Entrevista a Francisco Jiménez Contreras..... | 651 |

| | |
|--|-----|
| X. 5. 8. Entrevista a Joaquín Armenteros García..... | 657 |
| X. 5. 9. Entrevista a José Parrón Bermejo..... | 660 |
| X. 5. 10. Entrevista a Manuel Oblaré Garrido..... | 667 |
| X. 5. 11. Entrevista a Ana María Sillero Gámiz “María la del Gato” | 672 |
| X. 5. 12. Entrevista a Pedro Pancorbo Quesada..... | 674 |
| X. 5. 13. Entrevista a Manuel Ortega “Felino” | 677 |
| X. 5. 14. Entrevista a Juan García “El Trampa” | 679 |
| X. 5. 15. Entrevista a Juan Cazalilla “El Labra” | 683 |
| X. 5. 16. Entrevista realizada a Paco Valderrama..... | 687 |
| X. 5. 17. Entrevista a Enrique Parras Expósito..... | 691 |
| X. 5. 18. Entrevista a Manuel Martín Martín..... | 696 |
| X. 5. 19. Entrevista a Gerhard Steingress..... | 699 |
| X. 5. 20. Entrevista a Rafael Cáceres..... | 702 |
| X. 5. 21. Entrevista a Guillermo Castro Buendía..... | 706 |
| X. 5. 22. Entrevista a Antonio Fernández Díaz “Fosforito” | 708 |
| X. 5. 23. Entrevista a David Lagos..... | 712 |
| X. 5. 24. Entrevista Julián Estrada..... | 715 |
| X. 5. 25. Entrevista a Rafael Estévez y Valeriano Paños..... | 717 |
| X. 5. 26. Entrevista a Fernando Ramos..... | 721 |
| X. 5. 27. Entrevista a Manuela Sánchez..... | 722 |
| X. 5. 28. Entrevista a Israel Galván..... | 724 |
| X. 5. 29. Entrevista a Manuel Bohórquez..... | 725 |
| X. 5. 30. Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu..... | 726 |
| X. 5. 31. Entrevista a Norberto Torres..... | 728 |
| X. 5. 32. Entrevista a Juan Vergillos..... | 730 |
| X. 5. 33. Entrevista a Fernando González-Caballos..... | 731 |
| X. 5. 34. Entrevista a Juan José Téllez..... | 732 |
| X. 5. 35. Entrevista a Faustino Núñez..... | 735 |
| X. 5. 36. Entrevista a Pedro G. Romero..... | 736 |
| X. 5. 37. Entrevista a Lina Serrano Collado..... | 738 |
| X. 5. 38. Entrevista a Daniel Moreno..... | 741 |
| X. 6. Ejercicios realizados en la sesión didáctica por los alumnos del IES | |

| | |
|--|------------|
| “Miguel Sánchez López de Torredelcampo” | 743 |
| X. 6. 1. Andrea López..... | 743 |
| X. 6. 2. Carlos Zafra Cuéllar..... | 746 |
| X. 6. 3. Raúl Moral Sánchez..... | 749 |
| X. 6. 4. Pedro Expósito Checa..... | 752 |
| X. 6. 5. José Carlos Jiménez Godino..... | 755 |
| X. 7. Cuento “Seguir de pobres” de Ignacio Aldecoa..... | 758 |
| X. 8. Recorte de prensa sobre la publicación del disco “El cante de Torredelcampo” – Diario Jaén, jueves 26 de febrero de 2004..... | 767 |
| XI. Glosario..... | 768 |
| XII. Bibliografía..... | 772 |
| XII. 1. Libros..... | 772 |
| XII. 2. Capítulos de libros..... | 797 |
| XII. 3. Artículos de investigación..... | 799 |
| XII. 4. Recursos web..... | 805 |
| XII. 5. Archivos y estadísticas..... | 809 |
| XII. 6. Entrevista radio y televisión..... | 810 |
| XII. 7. Discos..... | 810 |
| XII. 8. Películas..... | 812 |
| XII. 9. Conciertos..... | 812 |
| XII. 10. Estrenos de teatro..... | 813 |
| XII. 11. Exposiciones..... | 813 |
| XII. 12. Conferencias..... | 813 |

I. Introducción



“Yo tengo clavada en la conciencia, desde mi infancia, la visión sombría del jornalero. Yo le he visto pasear su hambre por las calles del pueblo, confundiendo su agonía con la agonía triste de las tardes invernales; he presenciado cómo son repartidos entre los vecinos acomodados, para que éstos le otorguen una limosna de trabajo, tan sólo por los fueros de caridad; los he contemplado en los cortijos, desarrollando una vida que se confunde con la de las bestias; les he visto dormir hacinados en sus sucias gañanías, comer el negro pan de los esclavos, esponjado en el gazpacho maloliente y servido, como a manadas de ciervos en el hornillo común, trabajar de sol a sol, empapadas por la lluvia del invierno, caldeados en la siega por los horrores de la canícula; y he sentido con indignación al ver que sus mujeres se deforman consumidas por la miseria de las rudas faenas del campo; al contemplar cómo sus hijos perecen faltos de higiene y de pan, cómo sus inteligencias se pierden atrofiadas por la virtud de una bárbara pedagogía, que tiene un templo digno en las escuelas como cuadras; o permaneciendo totalmente incultas requerida toda la actividad, desde las más tierna niñez, por el cuidado de la propia subsistencia, al conocer todas, absolutamente todas, las estrecheces y las miserias de sus hogares desolados. Y, después he sentido indignación al leer en escritores extranjeros que el escándalo de su existencia miserable ha traspasado las fronteras, para vergüenza de España y de Andalucía”.

Ideal Andaluz, Blas Infante

“Nuestra sociedad no puede componerse sólo de eruditos y literatos; antes bien, necesita del concurso de todos, y muy especialmente de la gente del pueblo: el ideal de nuestra sociedad es contar con representantes en todos los pueblecillos y aldeas, aun a ser posible, en todas las haciendas, cortijos y caseríos”

Folklore andaluz, Antonio Machado y Álvarez

“Los méritos del pueblo mueren en la oscuridad cuando la civilización no los busca y los presenta”.

Benito Pérez Galdós

I. 1. Presentación

La semilla, el germen de este trabajo surgió durante la fase presencial del programa de doctorado *El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio* dentro de la línea de investigación denominada *Perspectivas lingüísticas y literarias*. Concretamente la idea de realizar este proyecto apareció en 2005 durante la asignatura *La investigación sobre el flamenco* en la que tuve que elaborar un boceto de este trabajo de investigación. Cinco años más tarde, me decidí a continuar con este programa gracias al apoyo del Doctor Francisco Escobar Borrego, el cual aceptó gentilmente la dirección de este proyecto. El Doctor Escobar ya había sido profesor mío durante la carrera de Periodismo en dos materias sobre literatura y periodismo. Además, durante los cursos de doctorado, allá por 2006, me impartió la asignatura *La complejidad musical del flamenco: estructuras armónicas y rítmicas*. En 2011 presenté parte de este trabajo como salvoconducto para el Diploma de Estudios Avanzados en el que obtuve la nota de Sobresaliente. Cuatro años más tarde, vuelvo con este proyecto mucho más avanzado y desarrollado para poner el corolario final a este programa interdepartamental de doctorado, por desgracia extinto, que tantos conocimientos me ha aportado así como numerosas experiencias personales y profesionales.

¿Por qué escogí este tema para el desarrollo de mi tesis? Sin duda la elección tiene un motivo telúrico. Al estar en contacto directo con los cantes del pueblo donde nací, Torredelcampo, y particularmente con estilos como la gañana, la siega y la trilla, que se desarrollaban durante las faenas agrícolas, decidí embarcarme en este proyecto y meterme en faena, nunca mejor dicho.

A decir verdad son unos cantes que no he oído en la niñez, ya que en las reuniones flamencas a las que asistía no se prodigaban estos estilos. Pero paulatinamente fui escuchándolos en boca de personas mayores de mi pueblo. Aunque cuando empecé a apreciarlos realmente y a interesarme por estos cantes fue cuando los mejores intérpretes de la localidad jiennense los

grabaron en el disco *El cante de Torredelcampo*¹. Me sorprendió la belleza y riqueza musical de estos palos y aumentó mi curiosidad por conocerlos y estudiarlos. Despertó en mí el gusanillo por estos cantes tan curiosos, añejos, especiales y con sabor a tierra y a mi tierra.

Años más tarde, retomé esta investigación, animado y guiado por mi director, el Doctor Francisco Escobar, para profundizar en los aspectos más significativos de estos estilos e intentar separar el grano de la paja (tenía la metáfora en bandeja) para que aventando y aventando entre una inmensa parva de documentos, pueda llenar la despensa de conocimientos para que todo el pueblo de Torredelcampo y amantes del folklore y del flamenco se nutran de ellos.

Desde tiempos inmemoriales podemos encontrar cantos agrícolas cada uno con sus peculiaridades musicales y literarias. En este sentido, es posible realizar un recorrido por las particularidades de estos cantes que en Torredelcampo cobraron una especial relevancia analizando así sus letras y diseccionándolas para comprobar las formas de vida de sus habitantes así como aspectos sociales del municipio. De esta hipótesis principal surgen otras derivadas como la hibridación de las letras con otros géneros y/o cancioneros lo que demuestra la permeabilidad del cancionero popular así como la relación entre el flamenco y los cantes de laboreo, unas fronteras que no están del todo delimitadas.

La hipótesis principal de este proyecto es estudiar las letras de los cantes de faena de Torredelcampo, ponerlos en valor y comprobar su posible hibridación con otros géneros. De esta hipótesis central podrían surgir otras derivadas como el análisis de estos cantes y sus diferencias así como el estudio del contexto social y antropológico donde se cultivaron.

¹ VV. AA. : 2002. *El cante de Torredelcampo*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

El planteamiento inicial del proyecto es realizar un recorrido por los cantes de laboreo de Torredelcampo y abordar las diferencias entre los mismos. Aunque más que ahondar en los aspectos musicológicos en los que lógicamente existen diferencias, el objetivo fundamental de esta investigación es desgranar las claves antropológicas y, sobre todo, literarias de estos cantes.

Otro eje es determinar las causas por las que estos cantes quedaron fuera de los repertorios flamencos y esbozar los motivos de su abandono actual y cuasi extinción así como analizar si los cantes de laboreo son los auténticos y únicos cantos de trabajo que existen.

La primera parte del proyecto estará basada en la contextualización y los factores históricos, económicos y sociales que hicieron posibles estos cantes en Torredelcampo y su campiña. Tras esa puesta en situación abordaremos el carácter funcional de estos cantes y su claro efecto meloterápico, su pervivencia a través de la tradición oral y la poesía popular así como la definición de las labores. Una vez visto todo el proceso antropológico que nos servirá de marco histórico y social, analizaremos los rasgos literarios de las letras recogidas de fuentes directas del municipio: campesinos que han vivido en sus carnes los duros trabajos del campo y se han valido de estos cantes para hacer más livianas sus faenas.

I. 2. Elección del tema

Es obvio que la tierra marca y este trabajo tiene un innegable efecto geográfico y/o vivencial. Desde pequeño he ayudado a mi padre en las diversas tareas agrícolas: recogida de aceituna, almendra, alcaparrones, uva e incluso he tenido la oportunidad de subirme a una trilla. Un sinfín de labores que me han hecho comprender aún más la importancia de estos cantes y su efecto meloterápico. Al haber mamado este tema, considero que ese cariño, espero, se pueda percibir en estas páginas. Otro aspecto a tener en cuenta es que al

centrarme en mi pueblo, he tenido las fuentes localizados lo que me ha facilitado mucho la tarea.

La importancia de este trabajo radica en rescatar del baúl del olvido estos cantes tan significativos con un enorme valor cultural, antropológico y literario. Es importante ponerlos en valor, como se hizo otrora con otros palos del flamenco y/o otras vertientes folklóricas. Es fundamental que se reconozca su riqueza musical y se valoren las gañanas, los cantes de siega y de trilla incluso en el propio pueblo de Torredelcampo donde sólo los más mayores los recuerdan y saben entonarlos. De lo contrario, la sociedad torrecampeña dejará escapar una parte clave de su historia. Ya lo expresó magistralmente Rodríguez Marín: “el sentir de un pueblo se halla contenido en sus coplas”. Por ello, los torrecampeños debemos conocer y sentir estos cantes, fieles transmisores de un legado histórico.

Una herencia que supo recoger y plasmar Juanito Valderrama, cantaor torrecampeño adalid del flamenco, que sacó estos cantes de la besana y los hizo universales, unos cantes que grabó en Hispavox y que aprendió de dos gañanes de Torredelcampo: los hermanos Hachuelas, dos campesinos que, como nos han indicado todas nuestras fuentes, podrían ser la “Yunta de oro” si se me permite la invención de este premio.

Este trabajo no es sólo un reconocimiento a los cantes, sino a las tareas agrícolas tan duras que los campesinos ejecutaban y también un tributo a esos hombres curtidos que, en una especie de comunión con la tierra, luchaban de sol a sol y prestaban sus voces al campo formando una bella melodía por las campiñas. Este proyecto bucea en las raíces, surca la memoria de la besana para que no se seque esa gran semilla de los cantes de laboreo.

Huelga decir que cantes del campo hay en todas partes, ya en la Biblia había referencias a ello, se canta en la agricultura en Colombia, Cuba o Cantabria, pero la música campesina de Torredelcampo tienen una melodía peculiar y

unas particularidades literarias, no mejores ni peores que las demás, sino diferentes. No he de pecar de chauvinista y tengo que reconocer que no son cantes exclusivamente de mi pueblo, sino que en los municipios colindantes también se pueden (o mejor dicho) se podían escuchar. Aunque es cierto que los campesinos entrevistados de pueblos limítrofes destacan a los torrecampeños como referentes de estos cantes. Muchas de estas fuentes, todo hay que decirlo, están “contaminadas” por la gran figura y personalidad de Valderrama que dejó una importante estela en la memoria colectiva de esta música.

I. 3. Hipótesis. Estado de la cuestión

Antes de meternos en faena hay que tener en cuenta una serie de consideraciones y/o condicionantes sobre el estado de la cuestión de nuestro objeto de investigación:

- Hay una exigua bibliografía sobre esta materia. La obra *La voz de la tierra. Estudio y de los cantes campesinos de las provincias de Jaén y Córdoba* de los hermanos Hurtado Torres recoge parte de estos cantes, pero en ese estudio prima la parte musical sobre la filológica o antropológica, dos aspectos por los que pasan de puntillas. Por otro lado, está el libro *Flamencos de gañanía* de Estela Zatanía que analiza los cantes que se hacían por la campiña jerezana, pero que presentan diferencias con los de Torredelcampo, ya que por los cortijos de Andalucía Occidental no se cantaban temporeras, cantes de siega ni de trilla sino que como reconocen los propios artistas que Zatanía entrevista ejecutaban estilos más inmersos en el repertorio flamenco como bulerías, soleás o fandangos.
- Las grabaciones son muy escasas. Hay pocas fuentes sonoras a las que acudir aunque hemos realizado algunos hallazgos documentales de gran valor musical y antropológico.

- Las fuentes directas son exiguas y algunas de ellas transmiten los cantes un tanto desvirtuados a los originales lo que provoca una gran contaminación musical.
- Los testimonios son directos, las letras aprendidas a través de la tradición oral por lo que muchas habrán caído en el baúl del olvido.
- Prácticamente toda la bibliografía existente sobre flamenco no ahonda en esta materia ni se detiene a analizar estos cantes.
- El propio pueblo de Torredelcampo es desconocedor de estos cantes e incluso muchos de los artistas flamencos no los valoran.

I. 4. Objetivos

I. 4. 1. Generales

- Realizar un análisis literario y filológico de las letras así como estudiar el origen y la hibridación de las mismas.
- Ahondar en las raíces de estos cantes de laboreo para ofrecer una visión antropológica de la sociedad torrecampeña a través de las letras.
- Estudiar el efecto meloterápico que esta música provocaba en los campesinos durante sus arduas faenas agrícolas.
- Enmarcar los cantes dentro del contexto social y económico de su época.

I. 4. 2. Específicos

- Investigar la posible relación entre las letras usadas en las coplillas de carnaval o cancionero infantil y las que cantaban los gañanes.
- Analizar la posible hibridación de las letras con otros estilos.
- Establecer una relación entre la dureza del trabajo con la interpretación del cante.
- Contactar con campesinos, con personas que han trabajado la tierra, han cantado y escuchado estos estilos directamente ya que son fieles transmisores de unos cantes riquísimos.
- Analizar y distinguir la peculiaridad de cada cante tanto a nivel musical como literario o temático.
- Recopilar estas letras de gran valor cultural por lo que encierran y lo que significan y realzar estos cantes totalmente olvidados en un pueblo cuyos cimientos están contruidos con los pilares de la agricultura.
- Explicar cada una de las tareas donde se realizaban estos cantes.
- Indagar en las causas por las que estos cantes están cuasi extintos en el pueblo.
- Explicar y ofrecer una perspectiva histórica de la sociedad torrecampeña desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- * Localizar y hallar fuentes documentales sobre esta materia tanto audiovisuales, sonoros, literarias como pictóricas.
- * Esbozar una serie de conclusiones de expertos en la materia para determinar si estos cantes se incluyen dentro del espectro de estilos flamencos o son más propios del folklore.
- * Una de las tareas fundamentales de este patrimonio es realizar una especie de restauración y conservación del patrimonio literario, musical y social de Torredelcampo al tratarse de la primera monografía sobre este objeto de estudio.
- * Para que tenga proyección realizaremos una labor didáctica en centros de secundaria y así intentar que estos tengan continuidad y no sean condenados al ostracismo.
- * Abrir una línea de estudio potencial de estos géneros como productos culturales, sociabilizarlos de alguna manera y ampliar sus posibilidades estilísticas en el campo del flamenco, especialmente del baile.

I. 5. Metodología y fuentes

Se hará un estudio minucioso y exhaustivo de la materia centrándonos especialmente en:

- Entrevistas directas a personas vinculadas con nuestro objeto de estudio e intérpretes de estos cantes así como a campesinos que nos expliquen en qué consistían las labores agrícolas durante las cuales se ejecutaban estos cantes.
- Recopilar y analizar el material fonográfico y audiovisual.

- Durante las entrevistas y con la ayuda de una grabadora se realizan preguntas con una conversación amena donde los gañanes nos cuentan sus experiencias, cuándo surgían los cantes, cómo aprendían las letras o incluso aspectos antropológicos como por ejemplo las comidas y rituales que realizaban durante estas faenas.
- A los investigadores, críticos y flamencólogos se les preguntará por su conocimiento o interés por estos cantes, su opinión sobre su poca difusión, los motivos por los que apenas se han incluido en los repertorios flamencos e incluso que hayan estado agonizado.
- Con los artistas de la tierra y de fuera se abordará la dificultad en la ejecución de estos cantes y la posibilidad de incluirlos en su repertorio.
- La transcripción de las entrevistas se hará de forma casi literal, fidedigna y rigurosa para dejar constancia y que sus palabras sean fieles reflejos de lo que quieren expresar.
- La labor de la recopilación y documental ha llevado al investigador a visitar lugares como la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, la Biblioteca Pública del Estado *Jesús Delgado Valhondo* de Mérida, la Biblioteca *A. Rodríguez Moñino / M. Brey* de Cáceres, la Biblioteca *Francisco Villaespesa* de Almería, la Biblioteca Pública de Torredelcampo, la Biblioteca Provincial Jaén el Centro de Documentación del Flamenco. También se ha realizado a través de la web con plataformas virtuales como Dialnet, CSIC, Fundación Joaquín Díaz, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual de Andalucía.

I. 5. 1. Técnicas e instrumentos de investigación

Se han hecho diversas tareas en nuestra investigación como:

- Rastrear en las hemerotecas para buscar las posibles apariciones o referencias sobre estos cantes incluso las alusiones a las tareas agrícolas.
- Buscar videos y realizar grabaciones audiovisuales de personas que dominan los cantes del campo.
- Recopilar grabaciones sonoras.
- Lectura de obras especializadas en flamenco.
- Entrevistas a personas que conozcan estos cantes con un trabajo de campo (nunca mejor dicho) para empaparme del ambiente que se vivía en aquella época.
- Lectura de obras sobre la historia de Torredelcampo y la provincia de Jaén y su contexto social.
- Investigación sobre cantes del campo de otras zonas de Andalucía, de España y del extranjero.

Una vez desgranado todo el material se le ha dado forma con la información obtenida, centrándonos en los aspectos literarios que van íntimamente ligados al contexto histórico y antropológico.

I. 5. 2. Fuentes documentales

En la realización del trabajo se ha trabajado con diferentes tipos de fuentes:

- Literarias
- Lingüísticas
- Antropológicas y sociales
- Históricas
- Fonográficas
- Pictóricas
- Audiovisuales

I. 5. 3. Informantes

Para la realización del proyecto hemos hablado con una gran variedad de informantes, una importante pléyade de personas que nos han transmitido sus conocimientos, desde expertos en flamenco a doctores hasta campesinos. Citamos a cada uno de ellos:

- Norberto Torres Cortés, investigador y experto en guitarra flamenca.
- José Luis Anta, doctor en Antropología de la Universidad de Jaén.
- José Luis Bernal, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura.
- Fernando González- Caballos, investigador y periodista.
- Juan Diego Martín Cabezas, alumno de este programa de doctorado.
- Juan Vergillos, crítico de flamenco de Diario de Sevilla.
- Manuel Bohórquez, crítico de flamenco de 'El Correo de Andalucía'.
- Cristina Cruces, antropóloga de la Universidad de Sevilla.
- Lolita Valderrama, cantaora.
- Enrique Soto, cantaor.

- Juan de la Plata, flamencólogo.
- José María Velázquez-Gaztelu, flamencólogo, escritor y poeta.
- Faustino Núñez, estudioso e investigador flamenco.
- Juan José Téllez, escritor y gran conocedor del flamenco.
- Fernando de la Morena, cantaor jerezano.
- Manuel Capiscol, cantaor aficionado y agricultor de Torredelcampo.
- Antonio Alcántara Parras, agricultor torrecampeño.
- Pedro Palomino, agricultor de Torredelcampo.
- Francisco Villar Illana, agricultor torrecampeño de 94 años.
- Manuel Moral Jiménez, agricultor de Torredelcampo.
- Nieves Blanca Pestaña, octogenaria torrecampeña.
- Antonio Moreno Ortuño, agricultor de Torredelcampo.
- Francisco Jiménez Contreras, agricultor de Escañuela (Jaén).
- Joaquín Armenteros García, agricultor de Escañuela (Jaén).
- José Parrón Bermejo, agricultor de Arroyo de La Luz (Cáceres).
- Manuel Oblaré Garrido, agricultor de Jamilena (Jaén).
- Juan Miguel Pérez Cazalla, agricultor de Jamilena (Jaén).
- Josefa López Moral, de Torredelcampo.
- Juan García “El Trampa”, agricultor torrecampeño.
- Paco Valderrama Blanca, hermano de Juanito Valderrama.
- Juan Cazalilla “El Labra”, de Torredelcampo.
- Manuel Ortega “Felino”, agricultor torrecampeño.
- Pedro Pancorbo Quesada, agricultor torrecampeño.
- Lina Serrano Collado, mujer de 105 años de Alcalá la Real y afincada en Torredelcampo.
- Ana María Sigüenza Gámiz, agricultora de 90 años de Villardompardo (Jaén).
- Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, V Llave de Oro del Cante.
- Israel Galván, bailaor. Premio Nacional de Danza en 2005.
- Daniel Moreno, profesor de Literatura del IES “Miguel Sánchez López” de Torredelcampo.
- Pedro G. Romero, productor.

- Manuela Sánchez, bailaora.
- Fernando Ramos, actor.
- Gerhard Steingress, sociólogo.
- Julián Estrada, cantaor.
- David Lagos, cantaor.
- Rafael Estévez y Valeriano Paños, bailaores.
- Guillermo Castro Buendía, investigador.
- Manuel Martín Martín, crítico de flamenco de El Mundo.
- Juan Diego Martín, investigador.

I. 6. Síntesis

En el primer capítulo *Análisis histórico* realizamos un recorrido por la historia de Andalucía en general y Torredelcampo, en particular, desde el siglo XVIII hasta la actualidad. La perspectiva que hemos usado se centra más en la agricultura y los métodos de vida que tenía la sociedad para llegar a comprender los motivos por los que se hacían necesarios los cantes del campo.

En el apartado *Aspectos etnomusicológicos en los cantes de laboreo* se hace un repaso por las diferentes escuelas de etnomusicología para llegar a comprender que la música popular es el fiel reflejo de la cultura de un pueblo y que los cantes campesinos forman parte del legado musical e histórico de Torredelcampo. Asimismo, se analizarán los diferentes tipos de cantes de labor y cómo sus letras nos sirven para comprender los rituales y formas de vida de aquella época.

Durante el cuarto capítulo *Poesía popular en los cantes de laboreo* se enmarcan las letras de gañana, siega y trilla dentro del folklore popular, de la poesía del pueblo. Son letras recopiladas a través de la vía oral, transmitidas de generación en generación y se exponen las teorías de varios estudiosos sobre la poesía popular.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

En los capítulos quinto, sexto y séptimo se aborda la temática de las labores del arado y siembra, siega y trilla. Se recogen testimonios de agricultores que realizaron estas faenas e incluso hicieron estos cantes por la campiña torrecampeña. Además analizamos escrupulosamente las letras y las hibridaciones de éstas con otros autores y zonas así como los testimonios literarios o artísticos de estas labores y cantes.

En el apartado octavo realizaremos una experiencia didáctica para comprobar la acogida que por parte de los alumnos torrecampeños de Secundaria y esbozaremos unas líneas de lo que en el futuro podría llegar a convertirse en una unidad didáctica sobre nuestro objeto de estudio.

En *Conclusiones* mostraremos las ideas principales de los resultados del estudio y dejaremos abierta una ventana para un futuro campo de estudio.

En *Apéndices* analizaremos el montaje audiovisual que acompaña a este trabajo de investigación. También se recogerán todas las letras, las fichas de los entrevistados y las transcripciones de las entrevistas.

Por supuesto, en la última parte de este trabajo detallaremos toda la bibliografía utilizada para la elaboración del mismo así como un CD con los cantes de laboreo tanto torrecampeños como de otras partes de España y un DVD con un vídeo sobre nuestro objeto de estudio.

I.7. Cantes de laboreo: una cuestión controvertida. Aspectos terminológicos

Antes de adentrarnos en los siguientes capítulos, nos detenemos en la nomenclatura de nuestro objeto de estudio. No se trata de un asunto baladí, ya que existe bastante controversia en referencia a las cuestiones terminológicas. Así se habla de cantes de labor, cantes de laboreo, cantes de faena, cantes del campo, cantes agrícolas, cantes camperos. Nos decantamos por cantes de laboreo porque esta palabra, laboreo, lleva implícito el término agrícola, deja ya

claro de qué tipo de cante se trata. Podríamos hablar de cantes de labor, pero no sería del todo exacto ya que habría que añadir algo más, ¿de qué labor hablamos? Podría ser una labor de la mina o de la fragua, suponiendo que estos cantes se hayan ejecutado alguna vez en esas tareas. Pero en esta cuestión ahondaremos en capítulos ulteriores. En cambio, cuando se habla de laboreo se relaciona directamente con el campo. Así lo define el Diccionario de la Real Academia Española en su primera acepción: cultivo de la tierra o el campo.

Se han hecho muchas y diversas clasificaciones sobre los cantes campesinos. Mairena y Molina² los dividían en temporeras, trilleras y pajaronas. Miguel Burgos³ *El Cele* los desglosa así:

- Gañaneras o cantes de labor.
- Cantes del arriero.
- Cantes de siega.
- Cantes de regaños.
- Cantes de carreros o caleseras.
- Cantes de trilla.

La antropóloga Cristina Cruces ofrece otro desglose de los “cantes camperos”: trilleras, pajaronas, temporeras, gañanas, cantes de ara, palmares, huertanas, cantes de siega, cantes de pisá o fandangos de los lagares, muleras y quizás jaberías.

Este mismo marasmo terminológico y clasificatorio, nos invade cuando nos referimos a los cantes que se ejecutaban durante la tarea del arado. Hemos escuchado a los diferentes entrevistados hablar de gañanas, cante de besana

² Mairena, Antonio y Molina, Ricardo. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al – Andalus.

³ Burgos, Miguel. 1986. *En defensa de los cantes del campo, pregones y cantes granadinos*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

temporeras, arjoneras, gañaneras e incluso por otras zonas de Andalucía a este cante lo llaman pajarona. Es más, algunos campesinos entrevistados llaman a la gañana tanto con este nombre como arjonera o temporera en la misma frase para referirse al mismo tipo de cante. Es cierto que en Torredelcampo y su comarca predomina el nombre de gañana para referirse al cante que hacían los campesinos en la besana, aunque algunos agricultores lo denominan también arjoneras. Es curioso, ya que en Arjona no llaman así a este cante. Quizás pueda deberse a la proximidad de la campiña de Torredelcampo con la localidad arjonera y que al ejecutarse estos cantes en esa área geográfica, los campesinos las relacionaran con ese municipio. Incluso la influencia arjonera también se percibe en el acento de los torrecampeños, ya que conservan el seseo al igual que en Arjona y Andujar, a pesar de que no se sesea en ningún pueblo colindante con Torredelcampo. Se puede decir que al estar la mayoría de sus tierras próximas a Arjona y muchos de sus habitantes cultivando esas tierras, la influencia de la zona este de la provincia sea más fuerte en Torredelcampo. Los hermanos Hurtado Torres aseguran que durante finales del siglo XIX y a principios del XX se conocía, de forma generalizada a los cantes de la siembra como arjoneras, aunque “en Arjona nadie guarda hoy memoria de este cante, ni de ningún otro”. El agricultor de 94 años, Francisco Villar, recuerda que “en Arjona cantaban unas arjoneras los gañanes que eran como las gañanas”. Esta última frase es una muestra más del uso aleatorio de ambos términos por los agricultores torrecampeños.

El propio Juanito Valderrama englobaba a los cantes de siega, trilla o arado dentro de las temporeras lo que complica todavía más la denominación de estos estilos. Algunos agricultores nos han comentado que en Torredelcampo a los cantes de arado se les llamaba gañanas, en Porcuna temporeras y en Arjona arjoneras.

Los hermanos Hurtado Torres diferencian los cantes de siembra (o arjoneras) de las gañanas, aunque todas las personas mayores con las que hemos hablado usan indistintamente el término arjonera o gañana para referirse a los cantes

que ejecutaban durante la siembra y la arada. Según ellos, no se puede decir que existiera un canto específico para la siembra, lo engloban todo bajo los nombres de gañanas o arjoneras. Nosotros descartamos esta clasificación que realizan los hermanos Hurtado.

Según Enrique Parras, la arjonera es similar a la gañana “pero más suave, con menos riesgo al cantarla, no se mete en honduras como la torrecampeña”.

Parras agrega:

Lo de arjoneras es extraño porque un amigo mío, Juan el Labra, anduvieron por Arjona preguntando si alguien la cantaba y no encontraron a ningún viejo que lo hiciera, nadie sabía nada en Arjona, a lo mejor fue casualidad, no sé. También puede que ese canto viniera de gente de la parte Cádiz y Sevilla que venían a trabajar en las faenas del campo a muchos cortijos de la campiña. No sé quién me dijo que al Cortijo Mingo López, o “Miguelope”, como le decimos nosotros venían la familia de los Sorderas y Borricos de Jerez, no te extrañe que esos cantes provinieran de esta gente, y como araban en la linde entre Torrecampo y Arjona, los torrecampeños las llamaran arjoneras, no sé es una hipótesis.

Es también interesante el apunte de Manuel Moral, que distingue entre gañana, arjonera y jaenera y cada una la entona de un modo diferente. Por poner un poco de orden en este caos terminológico, nosotros llamaremos gañana a los cantes de arado, que en esto sí que parece que hay más consenso y al conjunto de estilos que engloban el arado, siega y trilla nos referiremos como cantes de laboreo. En cuanto a los cantes de siega hay más uniformidad en su denominación y en los de la trilla algunos cantaores o investigadores las denominan trilleras, aunque en Torredelcampo todos los entrevistados hablan de “cantes de trilla”.

I. 8. Cantes de laboreo y flamenco como producto cultural

Antes de meternos totalmente en faena, dedicamos este pequeño apartado a analizar la relación de estos cantes con el flamenco. Nos podríamos hacer la pregunta: ¿son flamencos los cantes de laboreo? Estos cantes se han quedado habitualmente fuera de los repertorios flamencos de forma inexplicable. Han sido condenados al ostracismo sin saber realmente los motivos. Algunos expertos consideran que su escisión del flamenco se ha debido fundamentalmente a su carácter funcional, pero este motivo ha caído en ocasiones por su propio peso, ya que otros estilos como los cantes mineros o los martinets están vinculados totalmente a unas tareas concretas como la fragua y la mina. Aunque, ¿se ha llegado a cantar dentro de la mina o en la fragua? Más adelante veremos que hay teorías como las del antropólogo Rafael Cáceres que defienden que en la fragua no se llegó a cantar y que esa asociación de los cantes de fragua al compás del martillo responde más a un ideal romántico del pueblo gitano. Y sobre los cantes de las minas, una autoridad en el flamenco como el maestro Fosforito nos asegura que los mineros nunca han cantado mientras realizaban su trabajo. Considera el portador de la Quinta Llave de Oro del Cante que ejecutar un cante en esas condiciones es una tarea imposible. Donde sí se cantaba, según el maestro de Puente Genil, era en los múltiples cafés cantantes que había en las zonas mineras y allí, “al calor del dinero”, acudían muchos artistas a trabajar.

Vamos a conocer la postura sobre estos cantes de estudiosos, investigadores, críticos así como de artistas y campesinos para tener así una concepción global y desde varias vertientes sobre lo que han supuesto estos cantes y siguen suponiendo para el flamenco.

I. 8. 1. La perspectiva investigadora o la voz de los teóricos

En primer lugar, esbozamos una serie de pinceladas sobre la opinión apuntada por algunos teóricos sobre la materia que nos ocupa. Hay valoraciones muy variadas por parte de los investigadores sobre la importancia de los cantes de laboreo en la conformación del flamenco.

Así, los hermanos Hurtado Torres ⁴ defienden a ultranza y dignifican este tipo de cantes de laboreo a los que sitúan en un lugar privilegiado del árbol genealógico del cante:

...(estos cantes) constituyen un corpus musical de primerísimo orden y deben poseer por derecho propio el calificativo de cantes matrices, y si nos ponemos a reflexionar sobre su antigüedad nos perderíamos en la memoria – piénsese que el hecho de cantar para acompañar una actividad cotidiana es algo inherente al ser humano y que la agricultura apareció en el neolítico, por lo que es casi seguro que estos cantes (evidentemente hablamos en el plano conceptual; no nos referimos a ellos con la apariencia que hoy los conocemos) sean mucho más antiguos que los martinetes- por lo que deberían ocupar el mismo lugar honorífico que las tonás, ya que no existe ninguna razón ni antropológica ni musical que justifique lo contrario.

Y apostillan: “El cante de labor constituye un ejemplo de cante andaluz puro y antiguo (...)”. Esta afirmación podría pecar de chauvinista, ya que estamos de acuerdo en que son unos cantes puros en sus inicios hasta que los artistas los pasaron por el tamiz de su arte. Por supuesto que son antiguos porque también desde que el hombre trabaja en el campo se ha cantado por lo que

⁴ Hurtado Torres, David y Antonio. 2002. *La voz de la tierra Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Córdoba y Jaén*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

los cantes campesinos pueden que sean tan antiguos como la historia del hombre, desde que el ser humano comenzó a practicar la agricultura acompañaba su labor con el canto. Pero hablar de andaluces sería demasiado concreto cuando los cantos de laboreo son propios de todos los pueblos que han practicado la agricultura, de hecho en África muchos acostumbran todavía a practicarlos. Un dato curioso es que los colonizadores españoles del periodo colonial permitieron este tipo de interpretaciones con el fin de elevar la productividad de los esclavizados en las haciendas. El litoral del Caribe es rico en variedades de este tipo de cantos denominadas zafras, maestranzas y vaquerías. Es obvio que son cantes antiguos y como sostienen los hermanos Hurtado Torres, podrían ser los más antiguos del flamenco aunque muchas veces no hayan sufrido un proceso de *flamenquización*. Aún así, consideramos muy atrevido encasillar estos cantes como típicos de Andalucía porque como veremos más adelante están muy extendidos por toda la península, aunque bien es cierto que cada uno con sus peculiaridades musicales.

Incluso estos investigadores creen que la incultura musical condena a estos cantes al ostracismo y no descartan una mano negra que los aísle del repertorio flamenco. “Queremos ver como la causa de este error un desconocimiento musical y científico a la hora de elaborar dicha clasificación antes que pensar en algún oscuro y malintencionado interés”, sentencian.

Francisco Rodríguez Marín defendía casi un siglo antes que Hurtado Torres una postura radicalmente opuesta. Rodríguez Marín llega a asegurar en *Cantos populares españoles*⁵ que “el cante no nace en el tajo, ni en la fiesta, ni al compás del sillín del trillo; sí al compás del fuelle en al fragua, macho contra el yunque”. Esta concepción fragüera del cante, que también se ha prodigó en otra época, parece que hoy ya ha quedado desterrada tras la aparición de varios estudios que atestiguan que la fragua no era un lugar muy adecuado para cantar.

⁵ Rodríguez Marín, Francisco. 2005. *Cantos populares españoles*. Sevilla: Espuela de Plata.

En la misma línea que Rodríguez Marín se muestra el polifacético artista Pedro G. Romero quien al ser preguntado por estos cantes, nos afirma que su posición difiera mucho de la general y es tajante al afirmar que los cantes del campo no tienen relación alguna con el flamenco:

La primera ola etnográfica que recoge el flamenco los vincula con las coplas populares y de ahí viene el error. Todos los folcloristas, excepto Demófilo, veían que el flamenco rompía con las construcciones tradicionales, pero hasta la traducción tardía de los trabajos de Schuchardt esta idea asilvestrada siguió prosperando. Yo he vivido años en Alcaudete y los cantes de allí son más próximos a las trillas manchegas que a las gaditanas, por ejemplo. En mi pueblo, Aracena, hay cantes de labor que están emparentados con los del Bierzo. En fin, que ¿si tienen que ver con el flamenco? Pues todo puede tener que ver con el flamenco y más toda fuente popular. A nadie se le ocurre, excepto a los hijos del nuevo giro etnográfico que el flamenco asume a partir de los años 50, que en el campo el esfuerzo laboral y la fatiga sean compatibles con las modulaciones propias del flamenco, si bien, ante el etnógrafo de campo, los intérpretes sugestionados han afluamencado sus interpretaciones con el mismo éxito que las desenfluamencan cuando el estudio (como el de Joaquín Díaz) viene buscando otra cosa. Desde la andaluzización del flamenco a partir de 1982, todo el mundo está empeñado en uniformizar las expresiones populares andaluzas y el flamenco cumple un papel legitimador de esas operaciones.

Otros teóricos abren muros infranqueables entre el mundo flamenco y el folklore y establecen una dicotomía casi irreconciliable entre los dos términos. Verbigracia Ricardo Pachón quien en una conferencia⁶ impartida en Granada considera que “en los tiempos que corren la confusión entre el arte flamenco y

⁶ Pachón, Ricardo. *Historias de la fusión flamenca*. Cortijo La Marquesa (Granada), 26 de marzo de 2015.

el folclore andaluz ha llegado a niveles tan altos que no estaría mal empezar a desbrozar esas confusas lindes que los separan”. Pachón cita al folklorista Demófilo que a finales del siglo XIX ya anunció que el flamenco acabaría por “agachonarse”. Otra predicción, pero a la inversa, la realizó Rodríguez Marín quien aseguró que el folclore andaluz acabaría por “aflamencarse”. Parece que Rodríguez Marín dio en la tecla ya que el flamenco se ha nutrido en grandes dosis del folclore andaluz. Según Pachón “sería difícil encontrar unos juicios más certeros para definir el proceso de osmosis permanente en el que interactúan los primitivos estilos flamencos”.

Pachón se refiere también a una encuesta sobre el folclore musical andaluz, realizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, sobre los ochocientos municipios de nuestra comunidad. En la misma, afirma Pachón, que queda bien patente la riqueza folclórica de las provincias de Málaga, Granada, Jaén, Córdoba, Almería y Huelva y la pobreza de los estilos folclóricos en las provincias de Sevilla y Cádiz, en las que la presencia del flamenco ha contribuido a eclipsarlos. El productor musical considera que de todo el ingente material folclórico de Málaga solo se ha “aflamencado” la malagueña y que del impresionante folclore de Jaén sólo se han aflamencado las tarantas de Linares, lo mismo que los cantes mineros desde Almería a Cartagena o los fandanguillos de Huelva. Añade que, como era de esperar, el folclore andaluz se ha impuesto sobre el flamenco en este conglomerado que actualmente la industria y el comercio discográfico denominan flamenco, siendo las modalidades folclóricas más del gusto popular.

El sevillano apostilla:

Desde mi modesta posición de aficionado al flamenco, pediría más sensibilidad con este arte minoritario, profesional y difícil. Arte que se estudia y practica en todo el mundo y que, para evitar confusiones, no debería cobijar bajo su paraguas tantas músicas populares andaluzas.

Discrepamos en gran parte con Pachón por su perspectiva purista, ya que según nuestro punto de vista el flamenco es ya desde su origen un paraguas inmenso que engloba numerosas músicas populares que los artistas han ido haciéndolas flamencas y convirtiéndolas con el paso del tiempo en los estilos fijados actualmente. Por ello resulta incongruente que una música que brota del sentir popular, si atendemos a la raíz de esta palabra, una manifestación artística que surge del pueblo se quiera elevar ahora a una torre de marfil ajena a la influencia de otras corrientes populares.

José Mercado en *Pliego de coplas* ⁷ encuadra los cantes del campo dentro de las canciones populares y tradicionales al alcance de cualquier hombre. Así distingue dos tipos de canción en Andalucía:

Una (canción) tradicional y popular, fácil de cantar por cualquier hombre sin dotes especiales; otra, la canción flamenca – extraída de la anterior – canción de divos, de ejecutantes con condiciones especiales para su interpretación. Esta segunda es cante de una sociedad marginal y que toma de los hombres con los que convive sus expresiones musicales y poéticas, aunque adaptándolas a su peculiar manera de vivir e interpretar la vida.

El investigador Guillermo Castro Buendía alude a estos cantes en un artículo en la revista *La Madrugá* ⁸:

Dentro del flamenco, el grupo de cantes sin guitarra- tonás, martinetes, carcelera y debla- constituye uno de los grupos más singulares y de mayor personalidad. Poco estudiados, tienen claros antecedentes en cantos

6 Mercado, José. 1963. *Pliegos de coplas para decir por rondeñas, malagueñas, jaberías, verdiales*. Madrid: Autoedición.

⁸ Castro Buendía, Guillermo. 2011. “Los otros fandangos, el cante de la madrugada y de taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”, *La Madrugá*, 4: 59-135.

populares anteriores y hoy casi perdidos como numerosos cantos de trabajo (trilla, siembra y siega), romances, nanas y saetas antiguas.

Para Castro Buendía son cantes populares aunque el estudioso murciano llega casi a emparentarlos con los flamencos: “El estudio musical de estos cantos populares revela claras semejanzas en su estructura, forma estrófica y melodía con los flamencos”.

En *Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades*⁹, Castro Buendía analiza los cantes campesinos de Jaén y Córdoba. “Estos cantes aún conservan la estructura y armazón musical de la forma originaria, presentan un alejamiento en su función de canto de trabajo, por el excesivo uso de melismas y su intención de canto de lucimiento. Quizás se deba esto a que algunos de los intérpretes de las grabaciones sean cantaores aficionados”, afirma este autor que abre la puerta a la comparación de los rasgos flamencos encontrados en sus registros con similares modalidades flamencas de cantos sin acompañamiento: como tonás, martinetes... Estos cantes, según el autor, están algo aflamencados, es decir, adquieren fisonomía o estética flamenca; como por ejemplo el uso de melismas, la hondura en la interpretación o el peculiar uso del compás, signos que caracterizan a este género artístico. Asimismo, el investigador murciano nos afirma en una entrevista que bajo su punto de vista los cantes de laboreo están dentro del folclore, nacen de la tradición oral del pueblo, “aunque hayan servido para generar cantes flamencos”.

Este análisis de Castro Buendía nos hace reflexionar sobre la “contaminación” o recreación flamenca que imprime cada intérprete a estos cantes. Es cierto que muchos de los agricultores entrevistados “aflamencan” los cantes de laboreo y se hace muy difícil determinar el origen musical de los mismos.

⁹ Castro Buendía, Guillermo. 2010. “Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades”, *La Madrugá*, 2: 1-61.

Otro estudioso de estos cantes como Agustín Gómez¹⁰ habla sobre las tonadas campesinas como cantes intermedios entre las trilleras y las tarantas. Domingo Manfredi¹¹ opina que se adaptaban “al ritmo del compás de la yunta de los mulos arando”.

Paco Vargas¹² en un artículo sobre las tonadas campesinas se refiere a lo que afirmaba el estudioso José Carlos de Luna quien también encuadró a la temporera en un estilo mixto entre la trilla y la taranta:

Las temporeras más primitivas, (que las escuchó en Lucena), se caracterizaban porque eran cantadas por un grupo de gañanes que guardando turno, cada uno cantaba un verso distinto. Siendo el desarrollo del cante así: iniciaba un gañán la copla cantando un verso, y al rematarlo, otro la recogía con un ¡voy! turnándose entre ellos hasta que el último gritaba: ¡Fuera! y acababa la estrofa y el canto. Él mismo, en versión algo estrambótica calificó a la temporera de cante sin dolor ni estilo propio, mixto entre las trilleras y la taranta.

José Manuel Caballero Bonald en un artículo titulado *Incertidumbres del flamenco*¹³ escribe:

¹⁰ Gómez, Agustín. 2003. *Cantes y Estilos del Flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

¹¹ Manfredi Cano, Domingo. 1988. *Geografía del Cante Flamenco*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

¹² Vargas, Francisco. 2015. *Sobre los orígenes del flamenco. Apuntes para una teoría (IV): las tonadas*. www.aticoizquierda.es
<http://atcoizquierdaflamenco.blogspot.com.es/2015/01/sobre-los-origenes-del-flamenco-apuntes.html>

¹³ Caballero Bonald, José Manuel. 2004. “Incertidumbres del flamenco”, *Litoral*, 238: 121-123.

La convivencia – y aun los cruces étnicos- de los gitanos con los campesinos y moriscos de las actuales provincias de Sevilla y Cádiz, genera en cierto modo un intercambio cultural de lo más propicio para la canalización de aquellas iniciales formas expresivas que ya se parecían al flamenco y preludiaban los romances y tonás que hoy conocemos. A partir de ahí, el flamenco va delimitando sus formas expresivas y adecuándose a lo que nunca dejó de ser: un arte popular adecuadamente mestizo. Se apropia de los cancioneros musicales del entorno geográfico nativo- y aun de veneros folclóricos muy distantes- y los somete a un acelerado proceso de afluencia.

En ese “venero folclórico” al que alude el poeta jerezano se encuentran nuestros cantes como “formas iniciales expresivas” que han servido para conformar y enriquecer el importante manantial del arte flamenco que conocemos actualmente.

En el prólogo de *Flamencos de Gañanía*¹⁴ de Estela Zatanía, José Manuel Gamboa confiere al campo un papel importante como fuente del repertorio flamenco:

En el campo se generaron cantes y coplas, bailes, que el artista refinará y presentará al público. Del campo se nutrió en buena medida tan largo repertorio. Fue una primera escuela para tantos y tantos. Por supuesto su mayor riqueza la heredaría de los viejos maestros del arte paisano, de personalidades cercanas como Aurelio Sellés o Capinetti, de nuevos conocimientos en el periplo profesional, pero en las gañanías mucho había que aprender también.

La autora de este libro, Estela Zatanía¹⁵, asegura que “fue una sorpresa la afirmación de algunos de los entrevistados que lo que se cantaba en los

¹⁴ Zatanía, Estela. 2007. *Flamencos de gañanía*. Sevilla: Ediciones Giralda.

¹⁵ *Ibíd.*

cortijos no fue contemplado, ni muchísimo menos, como arte porque fue algo que ellos hacían como parte de la vida cotidiana, lo que la antropóloga Cristina Cruces llama flamenco de uso”. Zatanía aporta otro dato interesante: “...Hasta la mecanización del trabajo en el campo, especialmente aquella que se refiere a la siembra y la recolección del grano, y que llegó tarde a Andalucía, todavía se realizaban dichas tareas mediante métodos que no diferían mucho de los que se narran en la Biblia”. Este dato evidencia la importancia de estos cantes y tareas tan remotas.

El investigador Norberto Torres nos argumenta en una entrevista que el carácter rural de estos cantes los ha alejado del repertorio tradicional:

Más que folclore andaluz, los englobaría en el folclore español, ya que se cantan en otras partes de España que no son Andalucía. Han quedado fuera de los repertorios flamencos por su marcado carácter rural. Siendo el flamenco un fenómeno urbano, este marcado carácter rural hizo que no llegaran a integrarse en el nuevo repertorio flamenco de segunda mitad del XIX. No han sufrido un “aflamencamiento” como los cantes de las minas, también con fuerte temática rural, debido a sus orígenes de intérpretes agricultores- braceros emigrantes porque éstos últimos no se beneficiaron del incipiente movimiento social relacionado con la industrialización internacional del XIX, aunque en este caso de forma tardía, y relacionado con el proceso de colonización ligado a la revolución industrial: las minas del Levante español (Almería, Jaén y Murcia fueron colonizadas por intereses del capital inglés, francés y belga de finales del XIX). Este atisbo de incipiente conciencia de clase social en el Levante español coincidió con la expansión de cafés de cante y la urbanización del flamenco, por lo que los artistas del flamenco sí los integraron en su repertorio.

Torres también alude a los cantes de fragua, que según su perspectiva, forman parte de la concepción social sobre “lo gitano”:

Los de fragua, por el imaginario colectivo y mitificación de los gitanos en los nuevos públicos urbanos del XIX. El mito de la fragua, aunque basado en una antigua ocupación laboral real del colectivo gitano, forma parte del espacio asociado con el mito de lo que los "payos" entienden como gitano. En este caso, se trata de uno de los significados del constructo de la sociedad burguesa europea en torno a "lo gitano". Además, volviendo a la realidad y al oficio de fragüero, cabría preguntarse si realmente las fraguas estaban ubicadas solamente en espacios rurales (pueblos) o también en espacios urbanos (barrios gitanos o "gitanerías" de ciudades andaluzas como Sevilla (Triana), Jerez, Cádiz, Granada (el Sacromonte), la Chanca (Almería), Badajoz, etc.

El flamencólogo y creador de la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*, José María Velázquez-Gaztelu, no establece la dicotomía flamenco/folclore ya que los engloba dentro de una gran familia. Velázquez-Gaztelu los califica como flamencos a pesar de que no se hayan comercializado:

Me atrevería a decir que ambos pertenecen a una misma y gran familia. El llamado folclore andaluz va íntimamente unido al flamenco, un arte diverso, que se desarrolla en muy distintos niveles. La manera de decir y manifestar la música es el denominador común que une a esos distintos niveles, aunque se maticen con unas fórmulas u otras según los estilos y las características de cada intérprete. Creo que ahí radica la gran opulencia del flamenco, un suntuoso patrimonio rítmico, melódico y literario, y, sobre todo, una variadísima colección de formas expresivas. De esos estilos, que yo considero flamencos, hay muestras discográficas excelentes, desde las nanas, trilleras o marianas de Bernardo el de los Lobitos o las nanas de María la Perrata a las sevillanas de El Pali; desde las bamberas de La Niña de los Peines, Juan el Lebrijano o Curro Malena a las trilleras de Fernando de la Morena o los villancicos de La Paquera, por poner algunos ejemplos. Pero no son cantes que se hayan prodigado excesivamente. Pienso que su escasa

"comercialidad" y lo inadecuado para resultar brillantes en un concierto son las razones principales por la que han quedado fuera de los repertorios flamencos. Los estilos mineros tienen un importante apoyo en certámenes de prestigio, como el Festival Internacional del Cante de las Minas, el Festival de Cartagena o el de Lo Ferro, con atractivos y sustanciosos premios. Los cantes de fragua apenas se interpretan. Mi opinión es que ciertos estilos, en la mayoría de los casos, se interpretan o no dependiendo de sus posibilidades económicas y éxito ante los públicos, aunque no siempre, claro está.

El antropólogo Fernando González-Caballos es todavía más tajante que Velázquez-Gaztelu e inserta estos cantes dentro del género flamenco y culpa a la moda, al azar o a la estética del flamenco de que no se hayan prodigado en la voz de los cantaores:

Todos estos cantes forman parte del flamenco, sin ningún género de dudas. El hecho de que hayan quedado fuera del repertorio obedece más a la moda y los usos estéticos del flamenco que a su valía como cantes por sí mismos. No obstante, depende de los intérpretes porque Fernando de la Morena y algunos cantaores jerezanos -hijos o familiares de gañanes- los siguen practicando, al formar parte estos cantes de su propio universo y del contexto en el que crecieron. El proceso o no que han sufrido estos cantes es complicado de explicar porque las causas que llevan a que un cante evolucione, se adapte o se transforme ni son científicas, ni tienen porque obedecer a una ecuación causa-efecto. En el flamenco como en otros artes, muchas veces ocurren las cosas por capricho, casualidad, moda... Así que yo no diría que el uso o no de esos cantes estuviese provocado por ninguna razón distinta a la que hizo que a finales del XIX y principios del XX reinase el fandango o a la que ha hecho que a finales del XX y principios del XIX lo haga la bulería y los tangos.

Opinión muy diferente la que nos ofrece el veterano flamencólogo Juan de la Plata que encuadra los cantes de laboreo dentro del folclore local y nos los considera flamencos. De la Plata nos comentaba en una entrevista en 2010:

Desconozco, por completo, los cantes de Torredelcampo. Pero, en principio, al igual que los cantes similares de otros lugares, no creo que tengan nada de flamenco, dichos cantes, que son más bien pertenecientes al folclore local, como en Jerez existen los cantes de escarda, de siega y trilla, entre otros, y nunca se han aflamencado ni considerado flamencos. Tal vez por ello ya estén prácticamente desaparecidos. Desconozco por qué han quedado fuera de los repertorios flamencos y por qué no han tenido un proceso de aflamencamiento, como otros cantes. Posiblemente, imagino, porque nunca pasaron del campo a la ciudad y los profesionales no los llegaron a conocer totalmente.

También hemos entrevistado al investigador Faustino Núñez quien atribuye al intérprete la cualidad de que estos cantes sean o no flamencos:

Estos cantes se pueden considerar o no flamencos dependiendo del intérprete, cuando lo hace un hombre en el campo es obviamente parte del folclore, si lo reinterpreta en clave artística un cantaor como Bernardo de los Lobitos, entonces es flamenco y ya forma parte del repertorio siempre que lo interprete un 'artista flamenco', profesional o no. Estos cantes inocularon mucha de la savia que contiene el cante y como estilos matrices que son, tales como tonás o pregones, no han sido muy habituales del repertorio de flamencos que bastante tenían con las soleares, seguiriyas, tientos y malagueñas. No han sufrido un proceso de aflamencamiento supongo que debido a que la época en que surgieron como estilo coincidió con la restauración del repertorio más 'crúo', se puso en valor el cante en sí, más allá de la interpretación que de él hacía este u otro cantaor, como ocurriera

con los estilos mineros o fragüeros, que surgieron mucho antes como repertorio netamente flamenco. Además no podemos olvidar que estos cantes están muy emparentados con intérpretes no gitanos y no se han considerado hasta hace bien poco parte fundamental en la génesis de la melodía flamenca.

Al igual que Faustino Núñez, el antropólogo Rafael Cáceres afirma que son los artistas quienes le imprimen un sello flamenco a estos cantes:

El carácter profesional del flamenco supone que las creaciones flamencas son productos de personas concretas por lo que el éxito de determinados cantes se deben a la popularidad de los intérpretes que los han creado y lógicamente también de modas. El caso de Chacón con los cantes de Levante, Niña de los Peines con las bamberas... ¿Influye el origen de los cantaores en la creación de estilos flamencos? Una parte considerable de los artistas proceden de ámbitos urbanos, alejados del mundo del campo. Pocos cantaores ligados al mundo agrícola (generalizo sin datos). Habría que ver quiénes han sido los intérpretes de cantes camperos y si corresponde con artistas "rurales". Se me viene a la cabeza Juanito Valderrama o Paco Toronjo.

Cáceres distingue también entre los cantes camperos que define como verdaderos cantes de trabajo y los de la fragua o las minas que son recreaciones artísticas de estas labores:

Los cantes camperos son verdaderos cantes de trabajo, cantes que se interpretaban mientras se realizaban las faenas agrarias y que al pasar al mundo flamenco mantienen parte de sus formas originales (temáticas, estructura...). Los cantes de mina o de fragua son palos inspirados en el mundo del trabajo pero su relación es sobre todo temática, recrea el trabajo. Tanto la mina como la fragua son contextos muy "apropiados" para ser

llevados a los escenarios, se prestan a recrear el dramatismo de las condiciones laborales. Los cantes de minas proceden probablemente del mundo campesino, trovos del Levante, y los de fragua, son recreaciones de tonás (a su vez procedentes de los romances). Podemos encontrar aquí quizás una de las causas que explican el desigual éxito de unos y otros cantes. Los de minas y fraguas son elaboraciones artísticas, los camperos siguen muy directamente conectados con sus orígenes de folclore.

El sociólogo Gerhard Steingress considera que el cante flamenco no es folclore, pero una de sus raíces más potentes ha sido el folclore campesino:

El flamenco es un género muy amplio y caracterizado por un alto nivel de sincretismo. Sus fuentes (no orígenes) incluyen tanto aires y modalidades tradicionales y litúrgicas como folclóricas, es decir, cantos y bailes aldeanos. Ahora bien, en el paso de la música folclórica al flamenco, estas melodías y bailes se vieron profundamente transformados. Si el folclore (y ahí están sobre todo los cantos de los campesinos) está formado por un cuerpo de cantos y bailes estrechamente vinculados a la vida cotidiana del pueblo, es decir, se trata de manifestaciones funcionales, regladas y colectivas que no permiten variaciones individuales más allá de la capacidad interpretativa, el flamenco se basa en el virtuosismo del intérprete que le sirve para destacar su personalidad y competir con los demás intérpretes.

El investigador austríaco apunta también a las características individualistas y profesionales del arte flamenco como elementos diferenciadores del folclore o música popular:

El flamenco es, pues, un arte moderno, regido por el profesionalismo, el individualismo estético y el mercado. Por esta razón, el flamenco “nació” como expresión de lo popular, como arte popularizado, arte adscrito al pueblo respectivamente a una visión romántica del mismo. En el flamenco no canta el pueblo, sino se canta por el pueblo y sobre el pueblo, expresando su idiosincrasia imaginada. No obstante, el cante expresa los sentimientos de mucha gente, pero al mismo tiempo los produce de manera simbiótica. No todos los cantos aldeanos han entrado en la gama interpretativa del flamenco. Conocemos los cantos de labranza, de la siega, las nanas, de los difuntos, de la boda, etc. Pero en el caso del flamenco, este tipo de canto se ha alejado del folclore gracias al esfuerzo del intérprete (semi)profesional. Si tomas el ejemplo de la asturianada, te das cuenta que el tono hace pensar en un cante (una siguiroiya o parecido). Pero, es un canto de pastores, alejado de Andalucía. En el caso de los cantes de la trilla estamos ante una forma flamenca, parecida a una toná, cuyo origen es el folclore. En fin: el cante flamenco no es folclore, pero una de sus raíces más potentes ha sido el folclore campesino. El arte flamenco consistió en su transformación según un modelo musical que permitió o exigió de los intérpretes convertir su esfuerzo en marca registrada para un público (sub)urbano bastante alejado del campo, pero con una mentalidad anclada en el campo.

El antropólogo de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, Rafael Cáceres, apunta al folclore campesino como origen de los cantes de laboreo:

Evidentemente estos cantes tienen un claro origen en el folclore campesino pero no se trata de algo exclusivo. En el flamenco encontramos numerosos cantes que proceden de la música popular. En algunos casos las versiones folklóricas han desaparecido y únicamente se mantienen las versiones flamencas pero en otros se conservan las formas folklóricas junto a las flamencas. Esto se ve muy bien en los fandangos de Huelva. En las cruces de

mayo del Alosno se pueden escuchar cantar fandangos de una forma totalmente “folclórica”, en ese caso, yo diría que estamos ante folclore. Pero a la vez e incluso en la misma fiesta, se cantan los mismos fandangos completamente a flamencados y estaríamos ante flamenco. ¿Qué diferencia hay entre unos y otros? La diferencia principal está en la ejecución. Las versiones folclóricas reproducen esquemas tradicionales, requiere menos facultades vocales lo que permite que puedan interpretarlas “cualquiera” lo que, a veces, en este caso, lleva a cantar a coro. Mientras que las letras de las versiones folclóricas suelen ser más “livianas”, desenfadadas, haciendo alusión a hechos de la vida cotidiana, las a flamencadas tienen un carácter más lírico. Los cantes campesinos interpretados en escena o grabados por cantaores flamencos es flamenco en todos los sentidos”.

En *Más allá de la música. Antropología y flamenco*¹⁶, Cristina Cruces destaca:

La práctica de flamenco no es solamente una cuestión de escena, sino también de hábitos ordinarios, de todos los días, en el trabajo o en la plaza, en los pequeños espacios de festejo donde coparticipan parientes, vecinos y amigos, y en las grandes fiestas populares del calendario.

Cristina Cruces hace esta observación cuando dice:

Los cantes preflamencos fueron practicados por el común del pueblo, pero el cante propiamente dicho, era resultado más bien de la intervención de los intérpretes individuales. Y esa unipersonalidad permite que el cantaor o la cantaora cante el mismo cante de diversas maneras, según la inspiración del momento. Se puede anotar meticulosamente lo que canta cualquiera en un momento dado, pero las posibilidades de que se repita el cantaor ajustándose a la partitura mental de ese instante, son tan escasas como las de que a uno le tocara el Gordo de la lotería dos veces sucesivas. Fragmentos

¹⁶ Cruces, Cristina. 2002. *Más allá de la música. Antropología y flamenco*. Sevilla: Signatura.

del cante o tercios enteros son repetidos, omitidos, alargados, recortados, redoblados, modificados o se ajustan al compás de distinta manera, se insertan interjecciones, la letra se modifica con diferentes palabras... Esa espontaneidad característica es, en gran medida, lo que pone al alcance del intérprete la intensa expresividad potencial del cante y lo distancia de la música folclórica cuya naturaleza es fundamentalmente otra. En la música popular, culta o clásica, se establece un nexo melódico, directo y fijo entre las notas cantadas y su estructura o acompañamiento musical.

El estudioso del flamenco y compañero de este programa de doctorado, Juan Diego Martín, también se refiere a la procedencia del intérprete, a esa dicotomía campo / ciudad que cree otorga al cantaor más o menos sensibilidad con los cantes del campo:

Un arte, como el flamenco, en el que lo que el que canta pone de origen, de su forma de ser y de sentir, es tan importante, no puede dejar de lado la procedencia y la influencia que eso tiene en lo que se canta y en cómo se canta. Yo pienso que hay un tipo de cantaor que rezuma campo y también pasa lo mismo con la afición. El artista, por lo general proveniente de pueblos de interior, creo que tiene una sensibilidad especial para estilos y letras que hablan del campo. Hablo por ejemplo de Juaniquí de Lebrija, El Gallina o más recientemente en El Cabrero, Miguel Vargas o José Menese.

El investigador José Blas Vega considera que “este cante únicamente ha tenido un acento y giro flamencos a partir de la interpretación que de él hace Bernardo el de Los Lobitos recogida discográficamente”. Asimismo en *Maestros del Flamenco*¹⁷, José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz hablan de los

¹⁷ Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. 1988. *Maestros del Flamenco*. Planeta de Agostini: Barcelona.

ambientes flamencos tradicionales específicamente jerezanos donde el cante se transmitía antiguamente:

El cante de Jerez hay que situarlo en ese convivir de los hombres del vino, en la reunión de amigos y compañeros, en el tabanco del barrio al término de la tarea, y en las celebraciones familiares, bodas y bautizos, en los patios, o también si nos asomamos a sus más antiguas expresiones, en los largos atardeceres campesinos de las gañanías, los almijares y los sombrajos.

Es interesante porque hablan de las gañanías como sus más antiguas expresiones. El cante se desarrolla en las gañanías en tiempos remotos, pero las necesidades de la posguerra del siglo XX dieron lugar a una especie de repetidor de señal.

El flamencólogo Agustín Gómez saca pecho por los cantes campesinos en una conferencia¹⁸ pronunciada en 1997 en la Peña “La Pajarona” de Bujalance:

Lo mejor que puede decirse del flamenco es que es un producto natural y ecológico... Estos cantes campesinos nos parecen esenciales para explicar los orígenes del flamenco.

El escritor y conocedor del flamenco, Juan José Téllez, nos comenta en una entrevista que resulta muy complejo establecer fronteras entre el flamenco y otras formas del folclore tradicional por la enorme diversidad y conglomerado de culturas que hicieron posible la música flamenca:

No creo demasiado en los imaginarios ancestrales ni en ese empeño, por lo común falto de pruebas, de intentar cifrar el origen de lo flamenco en la

¹⁸ Gómez, Agustín. 1997. *Los cantes campesinos*. Homenaje a Mario López. Conferencia pronunciada en la Peña “La Pajarona”. Bujalance (Córdoba).

supremacía de un colectivo cultural sobre otros. Creo, sin embargo, que el flamenco es fruto de la diversidad y una de las señas de identidad cultural que rompieron claramente con el intento de unificación del pensamiento, de la cultura, de la sentimentalidad, de la religión y las costumbres, a la que se entregaron los distintos monarcas españoles tras la vulneración de las capitulaciones de Santa Fe y la expulsión o conversión de moriscos y judíos, en una clara persecución que también sufrió el pueblo gitano, en cuyas tribus nómadas quizá y sólo quizá pudieron encontrar acomodo el resto de los perseguidos, compartiendo una cierta libertad, formas de vida y costumbres. Desde ese punto de vista, concibo al flamenco como una amalgama de ritmos procedentes de distintos grupos sociales y étnicos. Ahí no sólo cabría rastrear la influencia de la música andalusí y de los cantos sefarditas o de las jarchas, sino de las formas del folclore tradicional de raigambre castellana, como los romances, las seguiriyas castellano-manchegas que dieron paso a las jarchas, o las jotas aragonesas que imprimieron carácter sobre las alegrías. También cabe incorporar a dicho conjunto los cantos de trilla y que siguen vivos en Torredelcampo y en otros lugares de la geografía andaluza, castellano-manchega, murciana y extremeña.

El estudioso gaditano considera que los palos considerados como flamencos han surgido de esa especie de triángulo de las Bermudas flamenco conformado por Sevilla, Jerez y los puertos:

Los repertorios flamencos, por lo común, se han basado en los cantes propios de Sevilla, Triana, Jerez, Cádiz y los puertos. Incluso las granaínas, perfectamente incorporadas al abanico habitual de nuestros cantes, tampoco han gozado de una difusión equiparable a la de las soleares, seguiriyas, bulerías, tangos o alegrías por poner algunos casos. No sabría decir porqué no han sufrido un proceso de 'aflamencamiento'. Los mismos cantos de trilla que grabara el cantautor Pablo Guerrero en directo en el Olimpia de París pueden escucharse, con la misma cadencia y entonación, a algunos

cantautores, habitualmente extremeños como él. Creo que la geografía de esos cantes podría determinar alguna de estas cuestiones, como pudiera ser el caso de Torre del Campo, con sus gañanas, cantos de siega y trilleras, que han tenido pocas voces flamencas que las difundan, más allá del estricto entorno comarcal. Así, que yo recuerde, tan sólo existe alguna grabación de Juanito Valderrama o algún disco recopilatorio de campesinos que las interpretaban pero que no se dedicaban profesionalmente a las mismas. Otro caso es el del flamenco de las gañanías de Jerez, que ha estudiado muy bien Estela Zatania, y que aunque dichas coplas cuentan con intérpretes tan solventes como Fernando de la Morena, su pervivencia se ha visto marginada a favor de los cantes urbanos de los pescaderos de San Miguel o de los agropecuarios del barrio de Santiago. El caso de Huelva también es muy peculiar, pero es cierto que tampoco se han afluamencado definitivamente estas coplas a pesar de que las interpretasen Bernardo el de los Lobitos o Arcángel. Por no hablar del sevillano Jesús Heredia, que también los popularizó. O de cantes o cantos prácticamente desaparecidos ya como el de las temporeras, que aún hoy intenta rescatar Juan Pinilla. En muchos núcleos rurales de Andalucía, el espíritu de estos cantes –al menos en cuanto a la antigua convivencia al término de las faenas-- se ha visto sustituido por los fandangos, verdiales y trovos alpujarreños, en casos como, respectivamente, los de Cádiz, Málaga y Granada.

Hemos querido también pulsar la opinión de algunos profesionales de los medios de comunicación o críticos de flamenco. El responsable de la sección de flamenco en *Diario de Sevilla*, Juan Vergillos, cree que los cantes de laboreo fueron los únicos cantes “de uso”, siguiendo la terminología de Cruces, es decir, los únicos que se han ejecutado durante el trabajo:

Los cantes de la fragua y de las minas no son cantes de trabajo sino que fueron creados por cantaores profesionales con vistas al escenario, inspirándose en los trabajos de la fragua y de la mina. Estos de los que me

hablas sí que se cantaban en el trabajo, y son por tanto cantes del pueblo, de la gente corriente, que no tiene porqué ser profesional...Con todo, creo que si los canta un profesional, los estiliza, como hizo Valderrama por ejemplo, o Fernando de la Morena, ellos los hacen flamencos.

El crítico de *El correo de Andalucía*, Manuel Bohórquez, se muestra en la línea de Vergillos:

Yo creo que son cantes andaluces, populares, que nunca han sido considerados flamencos, pero que se han hecho flamencos a través de estupendos cantaores. Se prestan poco a la comercialización y por eso no están en el repertorio de los cantaores, salvo excepciones. Creo que si Chacón y otros grandes del cante los hubieran grabado y fijado, ocurriría igual que con los estilos mineros. Pero no ha sido así.

El crítico de flamenco de *El Mundo*, Manuel Martín Martín, señala que a medida que estos cantes entran por la puerta de lo jondo van perdiendo sabor folclórico:

Sus raíces entroncan más con lo popular que con el flamenco 'estricto sensu'. Ahora bien, ahí están sus sonos para que, como señala la historia, pasen de lo popular a lo individual y traspasen la frontera por mor de artistas (profesionales) que sean capaces de darle entidad flamenca, carácter y naturaleza propia. Todo no serán, empero, ventajas, porque en detrimento nos encontramos con que a medida que entran por las puertas de lo jondo pierden su sabor folklórico. Recuérdense, por ejemplo, los fandanguillos bailables de Huelva o Málaga.

Opiniones variopintas pero de las que se pueden extraer que estos cantes, se consideren flamencos o no, han tenido su importancia en la conformación del

arte jondo y sirven para enriquecer una música tan rica y vasta como la nuestra.

I. 8. 2. Los cantes de laboreo desde la visión de los artistas

Tras las valoraciones de los teóricos e investigadores queremos detenernos también en las opiniones que nos dan los cantaores profesionales que han recreado estos cantes y han hecho posible su perpetuidad en los repertorios flamencos.

Comenzamos, como no podía ser de otra manera, con Juanito Valderrama, el torrecampeño más universal. En la biografía¹⁹ del “jilguero” de *Torredelcampo* realizada por Antonio Burgos, Valderrama asegura que soñaba con ser artista mientras cantaba en el campo:

El cante en mi vida lo fue todo, y ya de chiquillo tenía unas inquietudes grandes, y la duda de si yo podría llegar a ser algo. Esa duda no se me caía del pensamiento. Escuchaba un cante y me decía: “Eso lo puedo hacer yo...”. Y ese cante se me quedaba en la memoria, su toná y su letra. Y me metía a solas en un cuarto de la casa, o me iba a un lugar apartado del cortijo de la Sierrezuela, hasta que sacaba aquel cante. Y lo sacaba. Allí en el cortijo aprendí de los viejos los cantes de las faenas del campo cuando estaba con ellos segando y trillando en la era, aventando la parva, llevando a las bestias con el trillo sobre los haces de trigo. Eran los cantes de trilla, la temporera. La temporera donde mejor se ha cantado ha sido en Torredelcampo y en Arjona. Y a mí me gustaba cantarla con la hoz en la mano, segando, como si fuera un hombre, cuando en verdad era un niño. Un niño que soñaba con ser artista, y que todos se callaban cuando allí en el campo rompía con la temporera, como la amapola de un cante entre los trigos:

¹⁹ Burgos, Antonio. 2002. *Mi España querida*. Madrid: La Esfera de los Libros.

*A mí me gusta la siega
que tenga tres golpes buenos:
el almuerzo y la merienda
y por la noche, el dinero”.*

La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha grabado los cantes que aprendió de su tío, asegura que Juan Valderrama los aprendió de un aficionado que trabajaba en la finca de su padre, “es decir, mi abuelo que también hacía muy bien estos cantes”. Seguramente, la cantaora se refiere a los hermanos *Hachuelas* como veremos más adelante. Así nos lo confirma Francisco Valderrama, hermano mayor de Juanito:

La gañana yo la aprendí de Manuel Vílchez y de su hermano Antonio, de Los Hachuelas, ellos estaban a la linde nuestra y a mí me gustaba ese cante mucho, yo le cantaba lo mío y ellos me cantaban lo suyo. Yo los aprendí allí y mi hermano Juanito también los aprendió de ellos siendo un chiquillo. La siega ya no la cantaban ellos, la gañana, la arjonera, las temporeras eso sí. Y el flamenco les gustaba con locura, pero ellos no eran flamencos.

Es curioso que Francisco reconoce que estos hermanos *Hachuelas* brillaban en los cantes de laboreo, pero no en el flamenco. Valderrama separa así estos cantes del arte jondo.

Volviendo a Lolita que reivindica estos cantes por su “riqueza de melismas y matices” y su peculiaridad “ya que en otras provincias los hay, pero son distintos”. Asimismo, la cantaora piensa que “estaban casi en extinción porque la flamencología no le dio la importancia que tienen, creo que pecaron de ignorantes porque el cante del campo es el más antiguo, incluso más que la fragua. La soledad del campo se presta más para cantar que una fragua donde

hace 50 grados y se pegan golpes”. Valderrama alaba la labor de sus hijos, los hermanos Hurtado Torres, “que han hecho que estos cantes recobren un poco de vida”. Lolita destaca la importancia de “los cantes del campo que los artistas no suelen hacer por desconocimiento. Con esto pasa como los cantes de las minas que durante la Edad de Oro del flamenco, con Chacón, Escacena o *El Cojo de Málaga* quien no sabía cantar por las minas no lo contrataban y luego cuando llegó Mairena como él no sabía cantarlos, los marginó. Esto va por modas, pero que siempre impone el ser humano”.

Dejamos a la familia Valderrama para conocer la opinión de una leyenda viva del flamenco: Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Quinta Llave de Oro del Cante, quien nos concede una entrevista para hablar exclusivamente de los cantes de laboreo. Según el artista de Puente Genil han quedado fuera de los repertorios de los cantaores por su extremado carácter rural:

El cante cuando se urbaniza y pasa a cantarse en la fiesta, en las ventas y en el escenario no tenía sentido porque no lo iba a entender nadie. Hubo un cante de trilla que grabó Bernardo el de Los Lobitos en los años 50, pero vaya que es un cante que no es muy lucío como un cante por alegrías, por tangos, por bulerías, es un cante muy de campo como su nombre indica.

“Fosforito” apunta también a la teoría sostenida anteriormente ya por Vergillos o Cáceres para desmentir que los cantes de las minas sean de trabajo:

Hay una leyenda falsa en torno a que los cantes de las minas sean de trabajo, eso no es cierto. Los mineros, antiguamente, bajo tierra, cuando no existían esos extractores de partículas, la gente del campo cuando no había, se agarraba a un clavo ardiendo y se metían en las minas siendo niños y morían con menos de 30 años muchas veces por silicosis. Era imposible que un minero pudiera cantar, no, no, no.

Como apuntaba Norberto Torres el auge del cante de las minas se debe a la industrialización de esas zonas mineras donde se creó un caldo de cultivo económico y social para el desarrollo de estos cantes y del flamenco en general. Así lo asevera “Fosforito”:

Los cantaores iban a divertir a las minas. Además no tiene que nada que ver porque yo no conozco el cante de los mineros de Asturias porque minas había en muchos sitios. ¿Y por qué precisamente en La Unión? Pues, mire usted, porque en La Unión había un montón de cafés cantantes donde iban a cantar porque la gente vivía en cuevas. Yo he conocío en La Unión de los años 70 y aún en esos años era un pueblo del oeste. Además estaban las casas de los capataces, los mineros vivían en cuevas y vivían al día porque lo que ganaban lo gastaban. Llegó a haber en La Unión, que era un pueblecillo de nada, 14 ó 15 cafés cantantes, pero los que cantaban allí eran Chacón, Manuel Torre, El Alpargatero. Los andaluces iban allí a cantar, a buscarse la vida porque era donde estaba el dinero lo mismo que Juan Valderrama iba y conocía donde era la cosecha en Murcia o en cualquier lao y hacía todos los espectáculos. Sus espectáculos duraban un año, domingos y siestas incluidos, porque iba al olor del dinero, claro, ¿dónde iba a ir? Donde estaba la cosecha. Pero los mineros no cantaban, yo no conozco a ningún minero que cantara.

El paisano de “Fosforito”, el joven cantaor Julián Estrada, uno de los que más incluye los cantes de trilla en su repertorio, nos afirma que no se solían incluir en los recitales “la mayoría de las veces por desconocimiento de los mismos, y respecto a las modas o comercialización, no creo que vayan por ese camino”. Estrada no cree perdidos estos cantes “ni se perderán, yo los llevo en mi repertorio y siempre habrá cantaores que se acuerden de ellos aunque sean los menos”.

El cantaor Fernando de la Morena en una entrevista en el programa *Flamenquería*²⁰ de Candil Radio se refería a los cantes del campo, concretamente alaba la musicalidad de la trilla:

Yo de chiquito trabajaba en el campo como todos los gitanos de Jerez que subsistíamos a través de las faenas del campo. Aquellos eran otros tiempos. Como era chiquito, mientras mi madre guisaba para las cuadrillas, yo me salía de la estancia y al laíto del cortijo estaba la era y había un señor haciendo la faena de la trilla, que por más señas, era gitano. No sé si te habrás fijao que yo en el entorno no dejo de fijarme en la musicalidad de la trilla, pero intercalo tonos de tonás. Y es porque lo escuché cantar desde muy chiquitito a ese gitano y creo con toda la sinceridad del mundo de que yo he sido artífice de que la trilla esté hoy en día a la orden del día (valga la redundancia). Ha habío grabaciones, pero llevarla a los tablaos y a los espectáculos públicos, en definitiva, hacer ver y entender que toda esa faena se resume en cuatro versos y se explica verso a verso el significado de esa faena desde el principio. Es una cosa muy linda y muy flamenca y fíjate si tiene importancia que de ahí salía el grano y la parva y de ahí podíamos a llegar a comer el pan cuando se apartaba el grano de la parva. Ya hay máquinas trilladoras, pero antes era otra faena, se apartaba la parva y se quitaba el rastrojo y se venteaba el trigo. Trabajaba por cortijos de la campiña y había muchos manijeros que iban contratando a su cuadrilla. Nos llevábamos tres meses fuera en la gañanía y todo el día haciendo la faena. Terminaba la jornada y nos íbamos a un pozo, iban las mocitas primero con un cántaro y se hacía un recipiente para asearse. Y luego una copita y otra y luego la fiesta. Ahí había gitanos que sabían cantar, pero de la campiña. Para mí eso fue la universidad porque había cada gitano que cantaba con arraigo,

²⁰ Alcántara Moral, Antonio. 2009. *Entrevista a Fernando de la Morena*.

www.candilradio.com

<http://candilradio.com/index.asp?Page=177>

con esa sapiencia, con esa forma de comerse el cante, hablao. Tengo en la memoria que yo he percibío y yo rememoro esas vivencias.

José María Castaño habla precisamente de Fernando de la Morena en una entrevista²¹ recoge estas palabras del cantaor: “un gitano donde siente mayor sentido de la libertad es respirando los aromas de un campo recién rociado por la noche. Había poco pero un sentido especial de la solidaridad y la alegría contagiada”.

Y añade Castaño: “En su cante a veces se filtra un olor a terruño arado, por eso los versos de la trilla tienen en él la consistencia de lo vivido”.

El guitarrista Manuel Moreno Junquera, *Moraíto Chico*, declaró en una entrevista en NTR, la televisión holandesa²², que toda la música flamenca “nació en el campo, en las gañanías”. Además, *Moraíto* aludía a esto en 2002 cuando describía su espectáculo *Trilogía flamenca* donde incorporó las vivencias de las gañanías como elemento formativo en la experiencia colectiva del cante actual:

La gañanía era algo así como las clases prácticas del flamenco de Jerez, por lo menos del barrio de Santiago, porque San Miguel era más marinero, y del de Lebrija, con el que compartimos tantas cosas. No había otra diversión. Se llegaba del campo, se lavaba uno, comía y empezaba la fiesta. Yo, desgraciadamente, lo conocí poco, pero algo sí, porque allí se juntaban niños y mayores. Ahí se daban cantes festeros, rítmicos, los mismos que podrían

²¹ Castaño, José María. 2008. Los Caminos del Cante. *Entrevista a Fernando de la Morena*. <http://www.loscaminosdelcante.com/programa-de-radio/>

²² Van Beenen, Martijn y Van de Noort, Ernestina. 2011. *El cante bueno duele*. Ámsterdam: NTR Television Holandesa & Flamenco Biënnale Nederland

aparecer en un patio de vecinos, pero también se cataba por soleá, sobre todo la gente mayor, que iba enseñando a los más pequeños.

Ortiz Nuevo, recoge de la Piriñaca ²³, estas frases sobre la gañanía:

En er campo se armaban unas fiestas que no tenían comparación de güeñas, pero güeñas, hasta las tantas de la noche nos llevábamos sin acostarnos, después de la hartá de trabajar: la juventú, después pasaba que uno decía de meter mano a cantar, meter mano a bailar, ¡ohú!, ahora salía el pare de aquella, salía la mare de la otra, y tós bailaban, los viejos y tó y se armaban unas juergas mu güeñas.

El cantaor Enrique Soto, hijo del gran Manuel Soto “Sordera”, nos comenta que aprendió los cantes de trilla de oírlos de su padre:

Mi padre trabajó en la gañanía y sabía cantar la trilla. Yo la he cantado también, aunque no la hago mucho porque no es habitual, está en desuso. Muchos artistas no la cantan porque no la conocen. Es un cante difícil, aunque liviano porque no se podía forzar demasiado, ya que iban trillando y ya era bastante el esfuerzo.

Seguimos en Jerez y conocemos la opinión de David Lagos, ganador de la Lámpara Minera en 2014. El jerezano considera que son cantes exclusivos para momentos puntuales y es algo incongruente cantarlos si no has vivido esas faenas agrícolas:

Son cantes que han tenido poca evolución. Ya no se trabaja en las fraguas y el campo se ha industrializado. Así que ya no hay esas reuniones del

²³ Ortiz Nuevo, José Luis y la Piriñaca, Ana. 2013. *Yo tenía mu güena estrella*. Sevilla: Barataria.

personal, que tras 10 ó 12 horas de trabajo se desahoga cantando. Creo que son cantes que han quedado para momentos puntuales en los que el cantaor quiera recrear una escena o hacer una pincelada para recordarlos. Pero la temática es lógicamente siempre la misma y no tiene sentido buscar las fatigas en letras con temática que no has vivido y por lo tanto no sientes. Otra cosa sería cambiar la temática en las letras y mantener la melodía. Pero ya no estaríamos hablando de una trilla propiamente dicha. No sería lo mismo. Cada palo tiene su sentido. No tendría lógica hacer una letra alegre para interpretarla por siguiiriyas. Aún así todos los cantes son importantes, sobre todo si son los cantes básicos. Los cantes, tal y como los conocemos hoy, son la evolución de esos primeros cantes primitivos.

Lagos opina al igual que Díaz Cassou que ya advertía de que para captar la verdadera esencia de estos cantes habría que escucharlos en el contexto apropiado.

Francisca Peña, “Frasquita”, distingue claramente entre los cantes del campo y los de gañanías, es decir, lo que cantaban los gañanes de Jerez una vez terminadas las faenas agrícolas. Así lo expresa en *Flamencos de Gañanía*²⁴:

Ahora tenemos más comodidades, pero te digo la verdad, me gustaba más aquello que vivir aquí, te voy a decir porqué, porque no había maldad por ná, y la vida era muy sana, y los de la cuadrilla siempre cantando. De día mis abuelas cantaban cosas de cortijo, del campo, coplé, no era cante cante, cada uno hacía una cosa, luego otra... De noche en la gañanía comíamos todos en el mismo plato, un lebrillo grande, potaje de garbanzos con ajo na más, pasito palante, pasito patrás... entonces se liaban a cantar por bulería, por soleá, por siguiiriya, por tó...

El cantaor jerezano Luis Fernández “El Zambo” se muestra en la misma línea que “Frasquita”:

²⁴ Ob. Cit., pág. 22.

Antiguamente en los cortijos lo que se cantaba eran bulerías. Pero hoy quieren modificar la verdad y eso es imposible. Lo que ahora dicen los “cantes de gañanía” son esos, ¡que yo no sé quién ha puesto eso de ‘cantes de gañanía’! Había cantes de trilla, en el campo... pero el campo es una cosa y la gañanía es otra, la gañanía era pa divertirse, que no había otra manera de divertirse que cantando por bulería. Se cantaba la trilla cuando se estaba trillando, en medio de la era... la gañanía era donde paraban los gitanos.

María Soto Monge “María Bala” también es entrevistada por Zatanía y asevera:

Cantábamos en la gañanía, pero también en el campo, una cuadrilla de muchachas y hombres, y cada uno iba cantando lo que conocía. Yo siempre cantaba por bulerías, las sevillanas de la gente de Lebrija, sí señor, y por fandangos... En la gañanía la gente cantaba por siguiirya y estas cosas, pero yo no he metío mano a la siguiirya. Por soleá, sí, por la noche en la gañanía, claro, y la bulería pa escuchá, tangos... La trilla no, eso no era el cante nuestro, no se cantaba nunca en Jerez, lo cantaba el que estaba trillando en el campo.

Una aportación muy interesante que evidencia la diferencia entre el cante de las gañanías de Jerez y Lebrija y los cantes de faena o labor de Torredelcampo.

Ricardo Rodríguez Cosano ²⁵ proporciona datos acerca del repertorio del Chozas y su inclinación por los cantes de trilla:

Al parecer, El Chozas fue “morito”, es decir, trabajador que tenía la misión de volver la parva. Pues bien, en esta faena, se dedicaba a hacer los cantes de trilla, los cuales conocía perfectamente y que predisponían a las yeguas a

²⁵ Rodríguez Cosano, Ricardo. 1994. *Cantaos de Lebrija en el Recuerdo*. Sevilla: Autoedición.

seguir trillando. Antonio Delgado “Soníos Negros” escribe en un artículo sobre el Chozas, que también interpretaba siguiiriyas, alegrías y guajiras”.

Hemos conocido la opinión sobre nuestros cantes de guitarristas y cantaores pero nos falta la otra pata del flamenco: el baile. Rafael Estévez y Nani Paños son algunos de los pocos bailaores que han incorporado estos estilos a sus coreografías como en su espectáculo *La Consagración* estrenado en 2012 en la Bienal de Sevilla. Ambos destacan la importancia de los mismos en la conformación de los cantes flamencos:

Creemos que son generadores de otros estilos o que han sobrevivido y el tiempo los ha rebautizado o incorporado en otros espacios y contextos. No pensamos que se hayan perdido y afortunadamente, no están en peligro de extinción... Siempre habrá alguien interesado (bien sea en el cante, en el baile o la música) en este tipo de cantes y de otros que las corrientes, los ciclos o las modas dejan de lado. Afortunadamente hoy tenemos muchos medios para dejar registrados, cantes, bailes, músicas... ya las cosas no sobreviven por la tradición oral.



Cartel de “La Consagración” con la presencia de segadores.

Paños y Estévez apuntan a los prejuicios, las modas o el desconocimiento como posibles causas de que estos estilos se hayan prodigado poco en el baile:

Creemos que han quedado fuera o poco y tímidamente interpretados a veces por los prejuicios y las modas, otras por falta de afición e interés. Y puede ser que por poco comerciales, aunque afortunadamente hay artistas y cantaores que trabajan nuevamente, desde hace algún tiempo, con estas mimbres. Para llegar a desear bailar un cante que no está, dijéramos dentro de los bailables, hay que ser muy aficionado al cante y te tiene que gustar mucho el cante. Si no, vas haciendo el repertorio lógico que se ha heredado como “bailable”. Nosotros deseamos que las próximas generaciones vean lógico el bailar una gañanera, un cante de siega, una trilla o una temporera. Afortunadamente hoy, ya no es tan extraño. Nosotros, al igual que muchos compañeros, creemos que todo se puede y se debe bailar siempre desde la coherencia y el conocimiento.

Podemos ver que prácticamente todos los artistas entrevistados le confieren al campo una importancia clave en la conformación del flamenco aunque en ocasiones, como afirman los jerezanos sea solo como escenario de otros cantes que se desarrollaban en las gañanías. Pero si nos atenemos a los cantes de laboreo, la mayoría los encuadran dentro del folclore, pero también reconocen que la no inclusión de los mismos en los repertorios se debe a factores como las modas, el desapego a lo rural o la falta de “industrialización” y por lo tanto poca mercantilización de estos cantes.

I. 8. 3. Los campesinos hablan sobre sus cantes

Tras recoger la opinión de los investigadores y de los artistas, vamos a adentrarnos ahora en lo que piensan las personas que más han ejecutado este tipo de cantes: los campesinos torrecampeños. Los entrevistados comentan que separaban estos cantes de los estilos flamencos, es decir, en el campo se escuchaban gañanas, cantes de siega o de trilla y en las tabernas fandangos, granaínas o soleares. Los cantes campesinos estaban reservados para las tareas agrícolas y se escuchaban entre surco y surco, mientras que los estilos más tradicionales como los fandangos y soleares se postergaban hasta el final de la jornada. El agricultor y cantaor Manuel Capiscol nos comenta:

No, en el pueblo no se cantaba. Solo en el campo, los cantaba todo el mundo, unos mejor y otros peor. A las mulas les gustaba que le cantaran. En las tabernas se cantaba mucho, pero cante flamenco como fandangos, granaínas y seguiriyas también, cante grande. Se cantaba mucho, pero siempre sin guitarra. ‘Faroles’ cantaba muy bien por Manuel Torre. Pero arjoneras era muy raro que se cantaran. En Arjona las llaman arjoneras, aquí gañanas, en Porcuna temporeras. El que mejor las ha cantado aquí ha sido Antonio el de “Hachuelas”. A Valderrama se las enseñó el hermano de

“Hachuelas”: el “Gordo de las Navas”, que las cantaba también muy bien. El “Hachuelas” las cantaba que era una maravilla, el mejor del pueblo y mira que había muchos que la cantaban aquí.

El agricultor Pedro Pancorbo considera también que estos cantes son exclusivos de las faenas agrícolas:

Eso era cosa del campo. En los bares eso no se cantaba, se hacían otras cosas. En el campo he escuchao muchas gañanas y ya te digo los que cantaban muy bien hacían que las bestias se parasen. Yo he cantao poco, no me he entonao mucho. En la trilla se cantaba también mucho, pero era ya un cante distinto. Aquí habría unas 300 eras en este pueblo y en los cortijos por ahí abajo más y en agosto todo el mundo estaba trillando. También se alquilaban las eras y el trato era una cuartilla por cada parva que sacabas, iba para el dueño. Hasta la Iglesia tenía sus propias eras aunque de eso hace ya muchos años.

Joaquín Armenteros, nonagenario de la localidad jiennense de Escañuela, discrepa y afirma que a veces las gañanas se escuchaban en las tabernas:

Aquí había mucha gente que cantaba bien. En todos los pueblos de alrededor era lo mismo. Te aliviaba la tarea. Yo he escuchado esos cantes desde que era chico, eso viene de antiguo. Cada cosa tenía su cante. Los animales pues se relajaban y se animaban. Y si llevabas una yunta que fuera bronca pues ayudaba a que fuera mejor. Estabas arando y cantabas lo que pillabas, lo que se te venía, fandangos y de tó y gañanas. En los bares a veces también se cantaban gañanas.

En cambio, su paisano Francisco Jiménez niega esa tesis:

No, eso solo se cantaba en el campo. Por eso decía yo eso de que en el campo se aperan los flamencos.

José Parrón, del municipio cacereño de Arroyo de la Luz, nos comenta que no había un cante específico para las labores agrícolas en su municipio:

En las tabernas se juntaban y escuchabas un cante y otro y se imitaban pero no se sabía lo que se cantaba. Arando cantabas lo que te salía y acarreando también. Específico, específico no ha habido cante ninguno en ninguna parte.

Los testimonios de los campesinos evidencian que ellos mismos relegaban este cante a las tareas agrícolas y se reservaban otros estilos para el momento del asueto por lo que parece quedar bastante claro que los cantes de laboreo pertenecen al flamenco de uso, como denomina la antropóloga Cristina Cruces²⁶. Se podría decir que hasta que Valderrama grabó estos cantes no se incluyeron en el repertorio flamenco, es decir, pasaron del campo a Hispavox y a la historia del arte jondo.

I. 9. Agradecimientos

Me gustaría expresar mi más sincero reconocimiento y gratitud a todos los que han colaborado respondiendo a mis preguntas abriéndome las puertas de sus casas, de su conocimiento y las ventanas de su alma. Sin ellos no hubiera sido posible la realización de este trabajo. Esas conversaciones siempre quedarán grabadas en el baúl de mi memoria que ha ganado muchos sedimentos con esa rica cultura popular que emana del pueblo. En especial, tengo que dar las gracias a los informantes, campesinos de otra generación en la que los brazos sustituían a las máquinas y que han transmitido de una forma fiel todos sus conocimientos agrícolas, su sabiduría popular y sus cantes.

²⁶ Cruces Roldán, Cristina. 1990. Flamenco de Uso y Flamenco de Cambio. una Reflexión Antropológico-Social Sobre las Desviaciones y la Reapropiación del Folklore Andaluz. el Caso de los Cantes Mineros. En: VV.AA. *Comunidad y Sociedad. Memoria de Actividades de la Escuela Universitaria de Trabajo Social* (págs. 13-33). Sevilla: Universidad de Sevilla.

A los miembros del Tribunal por querer formar parte del mismo y por su valoración sobre este trabajo.

Al Doctor Francisco Escobar Borrego, por su paciencia infinita, su apoyo constante y por poner su gran corazón al servicio de todo lo que hace en su vida. Sin su aliento este trabajo nunca hubiera visto la luz.

A todos los profesores que me transmitieron sus conocimientos en las clases de los cursos de doctorado. De todos aprendí por la pasión que le ponían a la enseñanza de este arte. Mención especial merece Eulalia Pablo Lozano que, a veces cuando mi ánimo y fuerza decaía en esta ardua tarea de la investigación, me ha dado ese empujón necesario para seguir adelante.

A Paco Ortega por la cesión del material audiovisual de las faenas agrícolas cuyo valor es incalculable y del que nos hemos servido para realizar el montaje y grabación del video que gentilmente ha realizado mi gran amigo José Miguel Delgado al que le agradezco y reconozco infinitamente su afán y maestría. A Antonio Bueno por la prestación de sus materiales y, sobre todo, de su cámara con la que hemos realizado las entrevistas. A Juan Moral por su sapiencia sobre la historia de Torredelcampo. A Joaquín Navarro por la preciosa portada de este trabajo. A Daniel Moreno y todos sus alumnos del IES “Miguel Sánchez López” de Torredelcampo por dejar que nos adentráramos en una de sus clases para explicar la temática de este proyecto.

A todos mis amigos por su sempiterno empuje para que no decayera mi ánimo en ningún momento y sacara adelante este proyecto. A los compañeros de este programa de doctorado con los que he compartido muchas charlas sobre este arte que tanto nos apasiona y que me han animado en todo momento a que este proyecto viera la luz.

A mi madre Josefa Moral, por darme la posibilidad de gozar de este mundo y labrar desde muy pronto y con tanto tesón el árbol de mi educación. Por supuesto, también a mi padre José Alcántara, por inculcarme toda su sabiduría, la pasión por el flamenco y la infinita cultura del pueblo además de la gran ayuda que ha supuesto para la realización de este proyecto.

A ti, Guadalupe, por el tiempo que te he dejado de prestar y porque has tenido que “aguantarme” dándote la brasa con conceptos como meloterapia e incluso has llegado a escuchar la Taranta del *Tonto de Linares*. Gracias por alumbrar mi camino cada día.

A todos los campesinos andaluces que han regado con su sudor los surcos de nuestra tierra y que han levantado con su trabajo nuestra región. A todos esos agricultores cuyos ecos resonaban en las campiñas creando una grata melodía en los campos.

Al pueblo de Torredelcampo.

II. Análisis histórico

Fuiste tú, torrecampeño,
en años de cuellos anchos,
incansable buscavidas,
pregonero del garbanzo.
Toda España recorriste,
de feria en feria vendiendo
camarón, patata y pinchos.
En el campo, *doctorao*,
Catedrático de olivos
y en el vino, *titulao*,
pues tu vino, “Trepagüelas”,
trepas y tira al más *pinta*.
Es verdad que preferiste
robar bienes a los ricos,
a tener que mendigar
pa que comieran tus hijos.
Por tu aguante y sudor,
allá en el extranjero,
lograste desmenuzar
latifundio olivarero.
Y por saberlo guardar
hasta compraste un sombrero
con plumitas de faisán.
o... ¿cogiste de un perchero?

(José Alcántara Blanca, *Canto a Torredelcampo*, 1989)

“La cuarta clase es la de braceros y jornaleros. Estos hombres no tienen nada más que sus brazos y con ellos han de ganar su sustento...La mayor parte de éstos, que es lo que forma la muchedumbre, son jornaleros; hombres los más infelices que yo conozco en Europa... No hay cosa tan común en Andalucía como ver en invierno inundarse las grandes y pequeñas poblaciones de hombres que llaman del campo, que el día antecedente trabajaban por su jornal, y que al otro día, en que las lluvias impiden las faenas, se acogen al poblado, echándose como enjambres, a pedir limosna por las calles”. (Pablo de Olavide, 1767).²⁷

Antes de meternos en faena (nunca mejor dicho) y llegar a la esencia del trabajo que será el análisis etnomusicológico y literario de los cantes de labor, sería oportuno realizar un esbozo de la situación histórica tanto en Andalucía, en general, como en Torredelcampo, en particular, para llegar a comprender la importancia que la agricultura tenía en la sociedad y por ende su repercusión en todos los aspectos del *modus vivendi* de los torrecampeños.

II. 1. Perspectiva histórica de Andalucía: implicaciones socioculturales en los cantes de laboreo

Comenzamos este repaso histórico por el XVIII, siglo que podríamos definir como germen de la situación socioeconómica en la que vivían los campesinos que ejecutaban los cantes de laboreo por tierras torrecampeñas. El trabajo más significativo de ese siglo en materia agrícola es el *Informe sobre la Ley Agraria* de Pablo de Olavide, un documento histórico, público, de naturaleza política-económica, fuente primaria y cuyo destinatario sería en primer lugar la monarquía española encabezada por Carlos III, a la que intentará convencer de la necesidad de aprobar y promulgar dicha ley, y en segundo lugar el pueblo español. Un informe en el que el ilustrado español critica la desigual repartición

²⁷ Olavide, Pedro Pablo, de. *Informe al Consejo sobre la ley agraria*. Ed. de R. Carande y J. Ruiz del Portal de 1990 en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 138-9, 1956 (1768): 357-462. Sevilla: Universidad de Sevilla.

de tierras y el carácter latifundista, algo que en Andalucía se mantendría hasta mediados del siglo XX cuando se atomizó parcialmente la posesión de la tierra. Así Olavide expresa:

No tengo duda que uno de los mayores males que padecemos es la desigual repartición de tierras y que las más de ellas en pocas manos; es bastante que esto perjudica a la agricultura y al Estado; que lo que conviene es que haya muchos vasallos ricos y bien estantes y no que en pocos se reúnan inmensas fortunas y que este axioma de buena política se acomoda con más propiedad a los labradores que cultivasen un terreno inmenso (...). Que la demasiada extensión de la labranza previene que las tierras se cultiven mal y que no se cultiven todas, pues el mismo terreno que puesto en muchas manos se sembraría todos los años, y se estrolaría, se araría bien y, por ello, se escardaría; reducido a uno solo, que en la mayor parte inculto y el que se labra es de un modo imperfecto y defectuoso.

Queda clara la denuncia de Olavide de que el principal mal de la agricultura española del siglo XVIII es que las tierras estén en pocas manos, una situación que perjudica a la economía y al propio Estado. La estructura de la sociedad era medieval y los nobles seguían siendo los grandes señores dueños de las tierras, mientras que los campesinos en su mayoría o no tenían tierras o eran insuficientes para vivir; a este hecho se habían enfrentado los campesinos desde la Edad Media como los payeses de remensa y será ahora cuando los defiendan ilustrados como Jovellanos o el propio Olavide. Un Olavide que denuncia además el deficiente cultivo de gran parte de las fincas ya que los propietarios al ser dueños de muchas tierras no ponen el mismo empeño, incluso algunas tierras quedan sin cultivos, es decir, en “manos muertas”. Y esta situación, es según el ilustrado, insostenible para un país que sigue sufriendo crisis de subsistencias que acarrearán problemas como el motín de Esquilache. Con una hacienda además deficitaria que no logran sanear a pesar de las manufacturas reales y de las contribuciones únicas que los Borbones instauraron.

El intendente sevillano distinguía hasta cuatro grupos en la población relacionados con la actividad agrícola, siendo la que tenía un mayor número de efectivos la cuarta clase, conformada por los braceros y jornaleros:

*...hombres los más infelices que yo conozco en Europa. Se ejercitan en ir a trabajar a los cortijos y olivares, pero no van sino cuando los llaman los administradores de las heredades, esto es en los tiempos propios del trabajo. Entonces, aunque casi desnudos y durmiendo siempre en el suelo, viven a lo menos con el pan y el gazpacho que les dan.*²⁸

Pero en su descripción de los jornaleros, Olavide introduce dos aspectos interesantes sobre los mismos. En primer lugar, la estacionalidad o temporalidad del trabajo que desempeñan, que origina períodos forzosos de desempleo. Y además el recurso de los jornaleros a la mendicidad como medio para mantenerse, preferentemente en los mencionados períodos de inactividad laboral.

Pero en llegando el tiempo muerto, aquel en que por la intemperie no se puede trabajar, como por ejemplo la sobra o falta de lluvias, perecen de hambre, no tienen asilo, ni esperanza, y se ven obligados a mendigar. No hay cosa tan común en Andalucía como ver en invierno inundarse las grandes y pequeñas poblaciones de hombres que llaman del campo, que el día antecedente trabajaban por su jornal, y que al otro día, en que las lluvias impiden las faenas, se acogen al poblado, echándose como enjambres a pedir limosnas por las calles. Cada invierno entran a Sevilla millares de ellos. Estos hombres la mitad del año son jornaleros y la otra mitad mendigos, la necesidad les obliga a empezar esta profesión, poco a poco pierden el rubor y acostumbrándose

²⁸ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Consejos, legajo 1840, pieza 3, Informe del Intendente de Sevilla, D. Pablo de Olavide, ff. 83 – 186.

*una vez a ello, después no quieren dejar este descansado modo de vivir, para volver a trabajar.*²⁹

Como claramente subraya Olavide, los jornaleros del campo andaluces en la segunda mitad del siglo XVIII se encontraban en una situación de gran precariedad, que les llevaba a compaginar su actividad laboral con la práctica de la mendicidad, en especial en aquellas temporadas en las que la falta de trabajo se prolongaba. El 11 de abril de 1785 el capitular Joaquín Bernard exponía a la corporación de Jerez de la Frontera los acontecimientos recientes, con “cuatro o cinco mil vecinos honrados pereciendo de hambre y entregados a la compasión pública”, y añadía que era obligación socorrer “al pobre jornalero que ha expendido su sudor y sus fuerzas a beneficio de un pueblo por la misma comunidad que disfrutó sus fatigas”³⁰, por lo que presentaba un plan para el establecimiento de un montepío en la ciudad.

En el siglo XVIII, por tanto, el trabajador agrícola está sometido, tanto por los imperativos del ciclo agrario como por la voluntad de los empleadores y, también, de la incidencia de los fenómenos meteorológicos, a una fuerte temporalidad. Es normal, por tanto, que el trabajo asalariado en el mundo rural sea una actividad que se desarrolla de manera discontinua, con periodos de empleo y otros, en ocasiones bastantes extensos, de paro. Durante la Edad Moderna no existía ningún subsidio institucional regulado que permitiera al trabajador agrícola mantenerse durante los mencionados periodos de paro, lo que de forma directa le convertía, en la mayoría de los casos, en un pobre que obtiene su sustento mediante el recurso a la mendicidad y, en ocasiones, a través de actividades ilícitas.

²⁹ Ibid.

³⁰ González Beltrán, Jesús Manuel. 2011. “Trabajadores del campo, pobres de la ciudad. Empleo y pobreza en la agricultura de la Baja Andalucía, siglo XVIII”, *XIII Congreso de Historia Agraria*. Lleida: Universitat de Lleida.

Por su parte, los informes incluidos en el proyecto de Ley Agraria inciden en que en la Asamblea del siglo XVIII las mujeres, a las que se añaden los menores, no se cuentan entre los efectivos contratados para las labores del campo, así lo atestiguan el intendente sevillano Olavide: “ha muchos siglos que no se ve que una mujer, ni un muchacho, ayude a los trabajos rústicos”; el intendente de Córdoba: “apenas se halla en un cortijo ni una mujer ni un niño”; y Don Francisco de Bruna, que señala como las mujeres y los niños “solo asisten en el campo y ganan sus jornales en la cogida de la aceituna, negándose a otros trabajos”³¹. Por su parte, el prior de la Cartuja de Jerez, de forma algo peyorativa, dice que las mujeres de los jornaleros de la localidad “viven en una perpetua y vituperable ociosidad y la más aplicada con cuidar a su marido e hijos y hacer alguna colada o calceta ha dado todo cuanto puede a su casa, familia y al Estado”. En gran parte esta ausencia de las mujeres no debe explicarse desde parámetros puramente laborales, sino que habría que ligarla a los códigos culturales predominantes, que coartan y desalientan el trabajo femenino. De hecho, el profesor italiano Saverio Russo³² recoge un comentario en este sentido: “Un hombre que permite a su mujer trabajar fuera del hogar pone en peligro su honor de dos modos: directamente, poniendo de manifiesto que no es capaz de mantener a su familia por sí mismo e indirectamente, porque tendrá menos capacidad de control sobre la actividad sexual de ella”.

En el siglo XIX tenemos en Andalucía las claves siguientes:

– Hay desamortizaciones de las tierras que son compradas por pequeños o grandes propietarios que se enriquecen y aumentan su poder a la vez que crece el número de jornaleros con los que antes eran pequeños arrendatarios o colonos.

³¹ Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 1840, pieza 3, ff. 83-90, 18-35 y 189-203.

³² Russo, Saverio. 2001. “Los asalariados en la cerealicultura de la Italia meridional, siglos XVIII-XIX”, *Historia Agraria*, 25: 69-87.

- El nivel de analfabetismo en Andalucía pasaba del 80%.
- Según Manuel Tuñón de Lara en España “los cortijos de más de 3.000 hectáreas eran numerosísimos sobre todo en Córdoba, Sevilla y Badajoz, donde pueblos enteros pertenecían a un solo propietario... que tenían inmensas extensiones de tierra sin cultivar y las que cultivaban lo eran del modo más primitivo...”.
- La población activa en España en el año 1.900 estaba formada de la siguiente manera:
 - Agricultura – 66%
 - Industria – 16%
 - Servicios – 18%

En Andalucía durante el siglo XIX y gran parte del XX imperaba el caciquismo en los pueblos. El cacique es el señorito, el ricachón del pueblo del que depende el que los obreros agrícolas trabajen o no. El lema del cacique: “para los enemigos la ley, para los amigos el favor”, permitió el fraude electoral tanto en el sistema de sufragio censitario inicial como en el sufragio universal posterior a 1890. Tuñón de Lara habla sobre el caciquismo:

*El caciquismo, como el feudalismo, tiene estructura piramidal partiendo del burgo o aldea; a la altura provincial hay cacique o caciques, que suelen colaborar con el señor gobernador.*³³

Tuñón de Lara ofrece además un dato relevante y es que los cortijos de más de 3.000 hectáreas eran numerosísimos sobre todo en Córdoba.

³³ Tuñón de Lara, Manuel. 1961. *La España del siglo XIX (1908-1914)*. Madrid: Editorial Club del Libro Español.

Además la reforma agraria liberal no ayudó a generar riqueza en el campo. Así lo atestigua Víctor Martín ³⁴:

En España, la Reforma Agraria Liberal decimonónica debió haber supuesto la transición hacia un capitalismo agrario en el campo. Sin embargo lo que se generó fue un capitalismo atrasado, basado en el sistema de pago en trabajo o semifeudal. Las causas del subdesarrollo o atraso actual del sur de España (Andalucía y Extremadura) deben ser buscadas en la inconclusa culminación del capitalismo agrario en estas regiones. A pesar de la etapa de crecimiento sostenido de la economía española, a mitad de la presente década, primera del siglo XXI, Andalucía (15.154 euros) y Extremadura (13.101 euros) seguían ocupando los últimos puestos en la clasificación de la riqueza (renta per capita) de las regiones españolas. Esta clasificación se polariza aún más si se tiene en cuenta que las regiones españolas más ricas (Madrid: 25.818 euros o Navarra: 24.509 euros) casi duplican la renta de Andalucía y Extremadura. Diferentes investigadores sociales han relacionado, en un debate nunca finalizado, los índices de mayor pobreza o atraso con las anquilosadas estructuras agrarias extremeño-andaluzas en dos aspectos fundamentales: la pervivencia del latifundismo y el desempleo.

En Torredelcampo, por supuesto, existían estos caciques o señoritos y grandes diferencias sociales como veremos más adelante que reflejan las letras de los cantes de labor. Un ejemplo claro es esta letra:

Que no cantemos
ha dicho el señor
que se ha muerto la señora
que le lloremos.

³⁴ Martín Martín, Víctor. 2008. *Sobre las causas del subdesarrollo del sur de España: el papel de la agricultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

El siglo XX está marcado en España por el régimen franquista que se instauró desde 1939 hasta 1975. Tras la implantación del franquismo los peores años fueron los 40 debido al bloqueo internacional, las malas cosechas, el estraperlo y la bajada de los salarios. El 1945 se recuerda trágicamente por muchos agricultores debido a las malas cosechas. En Torredelcampo conocen al 45 como “el año de las hambres” por la nefasta cosecha que hubo que dejó las despensas vacías de alimentos y llenas de inanición. Este año fue denominado por algunos torrecampeños como el de “los cuellos anchos”. Huelga cualquier tipo de explicación.

Hasta finales de los años cincuenta del siglo pasado, Andalucía permaneció instalada en su modelo tradicional de estructura económica y social, que arranca de muchas décadas atrás y se consolida en el siglo XIX. A grandes rasgos, se trata de un modelo basado en una economía fundamentalmente agraria, con una estructura latifundista de la propiedad. Una estructura social muy polarizada con una presencia masiva de jornaleros o campesinos sin tierra, con condiciones de vida y trabajo muy precarias en todos los órdenes.

En la cúspide de este modelo estaban los propietarios de la tierra, la clase terrateniente, poco proclive a la innovación y la diversificación económica, y poco preocupada por los problemas sociales y el porvenir de los andaluces en general. Mantuvo mientras pudo un sistema de producción agraria basada en empleo intensivo de mano de obra con bajos salarios y nula protección social.

Este modelo conllevaba la existencia de un proletariado rural muy numeroso con muy pobres condiciones de vida, una alta conflictividad social, unas relaciones de dependencia muy fuertes de los propietarios de la tierra por su control del mercado de trabajo y una sociedad escindida que no pudo construir un proyecto compartido de desarrollo. Todo ello hizo que la pobreza, el analfabetismo, los rasgos más tradicionales de la cultura rural, la debilidad del mercado interior y la falta de expectativas y oportunidades fueran durante décadas rasgos estructurales de Andalucía. Era una sociedad en la que los propietarios siempre

miraban al poder estatal para que les ayudara a mantener su posición y reprimir los conflictos sociales. Los jornaleros también lo hacían, aunque con menos éxito, buscando apoyo a las reivindicaciones de mejora de sus condiciones de vida.

El sistema quebró no porque su causa principal (la desigualdad originaria de la propiedad de la tierra) desapareciera, ya que en Andalucía no llegó a haber nunca una reforma agraria, excepto en el tímido y fallido intento de la II República. El primer gran cambio lo constituyó la sangría migratoria de la población andaluza. Ante la ausencia de oportunidades de empleo y mejora de las condiciones de vida, casi dos millones de personas emigraron de Andalucía entre 1940 y 1980, la mayoría de las cuales (70%) lo hicieron en veinte años que van de 1951 a 1970.

Teniendo en cuenta que la población en 1950 era de 5,6 millones, fue una pérdida muy importante. Esto alivió de manera considerable la presión sobre el mercado de trabajo agrario y supuso una importante inyección de recursos económicos a través de las remesas que enviaban los que se fueron. En Torredelcampo, como veremos más adelante, la emigración fue muy importante sobre todo a Alemania, Francia y Suiza y con el dinero obtenido se pudo comprar muchas tierras y así poder fraccionar la propiedad.

La agricultura fue perdiendo peso frente a otras actividades como el turismo, la construcción y los servicios. A partir de 1960 comenzó a generalizarse la tecnificación de la agricultura andaluza (mecanización de tareas, uso de abonado químico, pesticidas y herbicidas, aparición de la agricultura intensiva...). Todo ello implicó un descenso muy acusado de la oferta de empleo en este sector tradicional. Esta bajada de la actividad agrícola provocó que los torrecampeños tuvieran que explorar otros sectores como el industrial que comenzó a despuntar en los años 70.

Según el censo de 1960, la población activa agraria en Andalucía era el 50% de la población activa total, trece puntos más alta que en el resto de España. En el censo de 1981, los ocupados en la agricultura habían bajado al 20% del total de los ocupados en Andalucía. En 2009, la población ocupada en la agricultura era ya sólo un 7,4% del total.

Esta desagrarización de Andalucía ha significado un cambio profundo de su estructura económica y social. El sector servicios es el que más peso ha adquirido.

Ha sido un modelo que ha durado tanto y ha marcado tan profundamente a la sociedad andaluza que aún perviven rastros de él y de sus efectos. Queda todavía una población activa agraria que sigue bastante más alta que en España, que tenía un 4,2% en 2009. Existe una población jornalera con problemas de paro estacional que tiene un sistema especial de protección al desempleo sólo aplicable a Andalucía y Extremadura al que se han acogido en Andalucía 137.500 personas en 2009.

Pero todavía quedan rastros de sus efectos en los aspectos más intangibles de la cultura y las relaciones sociales. Andalucía ha pasado en poco tiempo de ser una sociedad agraria a ser una sociedad de servicios sin pasar por el proceso de industrialización que han tenido otras sociedades desarrolladas. Esto la ha privado de la influencia que ha tenido esa modalidad de organización del trabajo en la cultura, los valores y las actitudes políticas. También la ha privado del contacto generalizado con el maquinismo y la práctica de la innovación técnica aplicada a la producción. Se trata de un cambio que ha supuesto una quiebra profunda del modelo tradicional que conformaba la sociedad andaluza.

Hay procesos inacabados o situaciones del pasado que aún perduran, aspecto que es imprescindible tener en cuenta también para valorar en su justa dimensión y alcance de la mudanza que ha experimentado la sociedad andaluza.

En definitiva, el trabajo ha sido un bien escaso en Andalucía desde hace mucho tiempo. Lo fue durante casi todo el siglo XX y lo sigue siendo en la actualidad. El desempleo continúa siendo un problema que no se acaba de resolver.

La clase alta andaluza carecía de iniciativa, espíritu empresarial y de una mentalidad “modernizante” similar a la de sus equivalentes catalanes o vascos y era además profundamente reaccionaria, con honrosas excepciones. Su instrumento político predilecto fue el sistema caciquil. Algunos “burgueses ilustrados” como Blas Infante o Díaz del Moral tropezaron con las mayores dificultades para impulsar una conciencia regionalista. Hubo también un radicalismo anarquizante que sólo veía la destrucción total del orden establecido como única salida a su mísera condición secular.

Hasta no hace mucho predominaban en la Andalucía rural rasgos tales como son el fatalismo, la desconfianza en quienes no sean amigos o parientes, el escaso espíritu de cooperación, el rechazo de innovaciones y mejoras en los cultivos, el servilismo, la desconfianza en toda persona que se interese por el bien de la comunidad.

En estudios sobre la región efectuados en los últimos 25 años, se ha encuestado a muestras representativas de la población en torno a las causas del retraso de sus comarcas o de Andalucía en su conjunto. Las respuestas se han reiterado siempre en el mismo sentido. Proporciones de los dos tercios o más han atribuido el bajo nivel de desarrollo a la “falta de justa distribución de los bienes”, a la “falta de apoyo de quienes tienen el poder”, y/o “de quienes tienen la riqueza”.

En Andalucía pervive una apreciable frustración colectiva, por cuanto las expectativas permanecen muy por encima de la satisfacción de las necesidades.

La antigua relación vecino (pariente o amigo)-cliente se redujo y los jóvenes rurales muestran muchas menos diferencias con respecto a los de la ciudad

frente a lo que ocurría no hace muchos años. Pero la estructura económica básica no ha cambiado en lo esencial. Hay un “desarrollo cosmético” o lo que es lo mismo, “modernización sin desarrollo”.

En España desde los años 60 el cambio económico origina el surgimiento de una clase media “nueva” que procede en su mayoría de los estratos superiores de la clase trabajadora. Aunque en Andalucía, en cambio, este incremento ha sido mucho más reducido y resulta prácticamente nulo en su medio rural. Y sobre todo Almería, Jaén y Granada ocupan los últimos lugares en cuanto a desarrollo.

Pero no hay que ser tremendistas y en honor a la justicia y verdad, hay que reseñar que en Andalucía se han producido cambios muy importantes en las últimas décadas, que han dejado definitivamente atrás una situación de atraso, subdesarrollo y singularidad cultural. Situación por la que se había convertido hasta muy entrado al siglo XX en lugar de atracción para estudiosos de su cultura, sus problemas y los conflictos sociales a los que dieron lugar. Andalucía ha dejado de ser especial y diferente para convertirse en una región que se parece a la mayor parte de las otras regiones españolas y europeas de su entorno, con las que comparte problemas similares.

II.2. Historia de Torredelcampo y los cantes de labor

II. 2. 1. Torredelcampo en el siglo XVIII. La dependencia del sector primario

“Ahora es la tierra lo que ha florecido. Hubo una edad en la que la tierra fue la superficie de un planeta creado por Dios para su gloria; en aquel tiempo, poseer la tierra no era solo explotarla; era eso y además amarla, respetarla, defenderla y ampararla; de la tierra nacían los claveles, el trigo y el aceite y también los condes, los marqueses, los labradores. Después la tierra cayó en otras manos; la última aristocracia de labradores se apartó de ella y fue a engolfarse en las revueltas de la corte isabelina. Y la tierra ha llegado a ser

nada más que una máquina. Ni siquiera de nardos o maíz: lo que da es dinero. La tierra una cantidad. La tierra es odiada. Pero a la triste maquinaria le han florecido los almendros. Lo que fue jornales y sudor ha resultado una fina hierbecita que se mece, inocente, en el airecillo caliente de abril...”

*(Rafael Porlán, “La Andalucía de Valera”)*³⁵

Hemos hecho un bosquejo de la historia de Andalucía en los tres últimos siglos y vamos a focalizar en el municipio que atañe a nuestro trabajo: Torredelcampo. Un lugar en el que durante el siglo XVIII la acaparación de tierras en manos de los grupos privilegiados, repercutirá desfavorablemente en el desarrollo de la agricultura, concatenando una mayor presión fiscal, producto no de una decisión administrativa en aras de equilibrar los ingresos del Erario sino de la insolidaridad estamental que exime cuantiosos bienes de la obligación tributaria aumentando en la misma proporción la cuota de los percheros. Se produce una descapitalización agraria al detraer los propietarios absentistas buena parte de los excedentes para financiar gastos suntuarios, el endeudamiento de los labradores yunteros obligados a asumir el alza de las rentas y el atraso técnico de las explotaciones ante la conjunción de tres factores, el breve plazo de los arriendos, la merma en los beneficios y las condiciones contractuales, que desaconsejan las inversiones en una mejora de las fincas o de los métodos de cultivo. El colono se limitará a esquilmar el suelo a fin de obtener la cosecha inmediata, sin preocuparse por la productividad futura.

³⁵ Porlán, Rafael. 1980. *La Andalucía de Valera*. Universidad de Sevilla: Sevilla.



Torrecampeños del siglo XIX

Este panorama condicionaría el “tradicionalismo” del campo jiennense, caracterizado por el predominio de la sementera de cereal sobre los cultivos industriales (olivo, vid, frutales y plantas textiles), el estancamiento de los sistemas de labranza (empleo del arado romano de reja estrecha, alternancia bianual o trianual del barbecho e inexistencia de fertilización artificial salvo el abono animal y las rastrojeras resultantes de la “rotura de las mieses”). Además se producía una corta rotación de cultivos (trigo, cebada, habas, matalahúva y lentejas en el ruedo de secano, trigo, cebada, habas, yeros y garbanzos en la campiña de primera calidad), la escasez de regadíos. Todo esto tendrá como consecuencia una baja productividad que se traducirá a largo plazo en un descenso del fruto cosechado cuando el suelo se resienta de las roturaciones masivas, la proletarización del campesinado, el recurso al arriendo como sistema de explotación y la disminución de la cabaña vecinal al privatizarse los baldíos.

En resumen, una situación infortunada que el deán Mazas, en pleno siglo XVIII, describía con acierto: “-la campiña giennense- por lo común es de mayorazgos o de señores ausentes, de cabildos, de comunidades religiosas, de capellanías, de cofradías, de hospitales y de otros dueños que no tienen manos para cultivarlas. Los labradores que lo hacen o las tienen arrendadas, necesitan el apero y los ganados correspondientes que valen muchos reales y suelen no tenerlos, ni fondos suficientes para beneficiar sus cosechas”. Los peritos de la capital, consultados por el intendente en 1752, reducían el número de labradores “que solamente se mantienen del producto de su labor” a cincuenta y uno, apenas un 4,37% de la población agraria, frente a los 1.115 arrendatarios-jornaleros.

El resto del terreno útil, de seco, se destinaba al cultivo de cereales y legumbres (trigo, cebada, avena, escaña, yeros, habas, garbanzos y zumaque), el olivar y los viñedos.

Del campo obtenían los vecinos una gran parte de sus rentas, mientras el panorama artesanal o comercial se reducía a unos cuantos oficios imprescindibles para las explotaciones agrarias (utillaje de labranza, tiro y transporte), así como para el consumo de alimentos, la construcción y la confección de prendas de vestir. La situación se explica, además de por una demanda átona, por la facilidad en surtirse de productos artesanales más complejos y especializados en talleres y tiendas de la ciudad.

Idéntica pobreza hallamos en el sector terciario. Escaseaban los profesionales que cubrían las necesidades documentales, sanitarias y educativas del vecindario, así como los individuos encargados del abastecimiento y del comercio al por menor. Tan sólo la arriería mostraba la iniciativa y el espíritu audaz que definiría después a los torrecampeños de la posguerra en el siglo XX. Además, la proximidad a Jaén y su dependencia política condicionaban la actividad económica de los torrecampeños.

La ocupación habitual de la población torrecampeña a mediados del siglo XVIII se distribuía de la siguiente forma:

- Labrador - 33'9 %
- Jornalero – 50'7%
- Oficios / empleos – 12'3%
- Personal eclesiástico – 3'1 %



Dos eclesiásticas montan sobre dos mulos en Torredelcampo. Siglo XX

En los labradores se hallan propietarios y arrendatarios medianos, poseedores de hazas, ganados y colmenas, verdaderos rectores de la política y la mentalidad villana. Con el término veguero se designaba a los hortelanos, dueños y/o arrendatarios de pequeñas parcelas en las vegas y ruedas cercanas al pueblo. Los jornaleros son los desposeídos cuyos únicos ingresos proceden del alquiler de su fuerza de trabajo y a aquellos otros vecinos que compaginaban su labor de campesino en tierra propia o arrendada con empleos temporales por cuenta ajena.

La estructura social de los campesinos de Torredelcampo en el siglo XVIII era:

- Labradores propietarios – 55 – 10'7% total adultos
- Vegueros (hortelanos) – 30 – 5'85% total adultos
- Pegujaleros (pequeños propietarios y/o arrendatarios) 89 – 17'35 total adultos
- Hijos empleados con sus padres – 28 – 5'46%
- Jornaleros – 232 – 45'22%

La mitad de los campesinos carecía de bienes y había de emplearse a jornal para subsistir; si a ellos añadimos lo pegujaleros, que alquilaban en ocasiones su fuerza de trabajo ante la imposibilidad de sobrevivir con sus cosechas, la conclusión es escalofriante: siete de cada diez torrecampeños se empleaban por cuenta ajena y apenas alcanzaban con sus ingresos el umbral de la mera subsistencia.

II. 2. 1. 1. La tierra de Torredelcampo en el siglo XVIII. Hegemonía del cereal

Destacamos los siete rasgos que caracterizaban a la economía torrecampeña del siglo XVIII:

- La hegemonía especial y económica del cereal.
- Unos sistemas de cultivo tradicionales con predominio del secano con barbecho de una o dos hojas.
- El carácter mixto de las explotaciones.
- Una aceptable productividad aunque oscilante según la calidad de las tierras.
- Un elevado índice de ocupación del suelo.
- Una distribución parcelaria y de propiedad, desequilibrada.

- La escasa comercialización de las cosechas, destinadas en su mayor parte al autoconsumo.

A mediados del siglo XVIII, el porcentaje de labrantía en Torredelcampo era bastante elevado; el 82% de su término estaba ocupado por cultivos y conservaba además cierta reserva de suelo factible de roturar, las dehesas (8,2%).

El Diccionario Madoz³⁶ catalogaba el terreno como “de muy buena calidad y de seco en su mayor parte, excepto unas cortas porciones que se riegan con las aguas de los pequeños arroyos de Jabalcuz, Cuesta Negra y Torrecillas”.

La hegemonía del trigo en los suelos de seco se explica en razón a los excelentes beneficios que reportaba, a los usos alimenticios y a la moderada inversión que su cultivo precisa. El valor de la cosecha anual de trigo recolectada en una fanega de primera calidad (270 reales), superaba al del resto de los productos. Cebada, habas, garbanzos, matalahúva, yeros, ajos y zumaque.

Torredelcampo cosechaba, un año tras otro, alrededor de dieciocho mil fanegas de trigo, nueve mil de cebada, tres mil de otros cereales y semillas, dos mil cuatrocientas arrobas de aceite, veinte mil arrobas de mosto, doscientas libras de seda y unas mil quinientas arrobas de hortalizas y frutas.

II. 2. 2. El siglo XIX, una sociedad torrecampeña rural y desigual

Durante el siglo XIX, Torredelcampo era una villa o aldea relativamente pequeña, pues contaba con una población próximo a los 4.000 habitantes a

³⁶ Madoz, Pascual. 1845 – 1850. *Diccionario geográfico-estadística-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.

principios de siglo y 5.000 a finales del mismo. Ello podría explicarse en base a dos causas fundamentales: la primera era una razón de índole específica, la inexistencia de unas vías de comunicación adecuadas; la segunda, general y achacable al bajo desarrollo secular de Andalucía. Todo ello favorecía que en el pueblo se diera una sociedad rural y profundamente desigual.

Dicha sociedad estaba constituida por tres estratos o capas sociales bastante distanciadas en lo social y en lo económico: un porcentaje muy bajo de clase alta o dominante, un porcentaje de clase media igualmente bajo y una abrumadora mayoría de clase baja. En algunas de las letras de los cantes del campo que analizaremos en próximos capítulos se aprecian estas diferencias de clases.

Como recoge Juan Moral en su obra ³⁷ sobre la historia torrecampeña en este siglo:

La clase alta o dominante estaba constituida por ricos hacendados que poseían en propiedad o tenían arrendadas la mayoría de las tierras calmas, cortijos y olivares del término de Torredelcampo, amén de tener múltiples bienes inmuebles en el casco urbano. Se trataba de personas de clase alta rural que, aunque muy solventes económicamente, su preparación no estaba en consonancia con su economía, pues su alejamiento de la capital hacía que no pudiesen acceder a la cultura de una manera tan inmediata como lo haría viviendo en la capital, donde las reuniones y las oportunidades que ésta ofrecía- teatros, salones donde se departía, periódicos, etc.- eran mucho más amplias y constantes a lo largo del tiempo.

El porcentaje de la clase acomodada en Torredelcampo a finales del siglo XIX era bastante bajo aproximadamente de un 5%.

³⁷ Moral Gadeo, Juan. 2014. *La vida en Torredelcampo durante el siglo XIX*. Torredelcampo: Autoedición.

En base a este poderío económico, esta oligarquía desarrollaba una serie de actuaciones en el orden económico, político y social torrecampeño, lo que les hacía destacar y descollar sobre el resto de la población, mucho menos favorecida económicamente.

Era una época con sufragio censitario, es decir, votaban solo hombres que cumpliesen una serie de requisitos: nivel de instrucción, renta y clase social. Dado que había un altísimo índice de analfabetismo general, cuanto más en un ámbito rural, esto suponía que sólo los miembros masculinos (las mujeres no tuvieron derecho al voto hasta 1933) de esta exigua clase alta, ostentasen dicho privilegio. A finales del siglo XIX, en el acta correspondiente al 1 de enero de 1896, el Ayuntamiento declaró con derecho electoral a sólo 60 personas, 12 concejales y 48 contribuyentes vecinos de un total de población de 5.000 personas.

La clase media era también escasa y estaba constituida, entre otros, por los funcionarios del ayuntamiento (secretario, administrativos, peritos...), médicos, farmacéuticos, maestros, cirujanos ministrantes (enfermeros / practicantes), escribanos, comerciantes, el estanquero, algunos propietarios de tierras o vegueros, maestros de albañilería, carpintería, etc.

En general, salvo honrosas excepciones – médicos, farmacéuticos, maestros y el escribano-, su preparación era escasa, pero al menos la mayoría sabía leer y escribir, así como las reglas básicas, lo que les permitía acceder a una serie de puestos y mantener unas relaciones con la clase alta que, de otra forma, no habrían podido tener.

Esta clase podría englobar, aproximadamente, otro 5% de la población total del pueblo, lo que hace que ambas capas (la alta y la media) privilegiadas económica y socialmente, suponían un porcentaje ínfimo frente a la gran masa social y económicamente más desprestigiada, la clase baja o jornaleros.

La clase baja, la más numerosa, constituida por aproximadamente un 90% de la población, estaba formada en su mayor parte por jornaleros y aprendices de los diferentes trabajos, albañilería, carpintería, herrería, etc., que, al no disponer de bienes algunos, dependían totalmente de su trabajo diario para subsistir.

Ya en el *Legajo de Estadística. Apeo y Valuación de 1818*³⁸ hay una relación pormenorizada de los 184 jornaleros que había censados en aquella época y, como observación final, se dice de ellos:

(...)A los anteriores jornaleros se les ha hecho una regulación de ciento cinquenta días de trabajo, considerándoles cada uno de ellos a 4 reales de vellón. Según en las temporadas que lo imponen. Pero atendiendo a la suma indigencia en que estos se hallan, pues su jornal no les puede producir para sus subsistencias, ha parecido arreglado el considerarles a cada uno cien reales de producto anual para que de ellos paguen lo que les corresponda (...).

Tanto era esto así que, aun a finales de siglo, en uno de los muchos expedientes matrimoniales, concretamente el de Francisco Ruiz Sabalete y María Encarnación Ortuño Rico (1875) dice el párroco D. Manuel José Cobo de ellos que “son tan absolutamente pobres, que el día que no trabajan tienen que pedir limosna”.

Estos ciudadanos de la clase baja eran analfabetos y, por tanto, no tenían la posibilidad de intervenir en la elección de sus representantes locales – alcaldes, regidores y síndicos- (en los períodos del siglo XIX en que estos se eligieron) por no tener la categoría de ciudadano (por ello, no podían votar los

³⁸ Archivo Histórico de Torredelcampo. Legajo *Estadística. Apeo y Valuación General*. 20 de septiembre de 1818. Fº S.N.

analfabetos, los pobres ni los esclavos). Dicha clase baja podía vivir en la periferia del núcleo urbano: Albaicín, Carrera Baja, Puerta del Rey, etc., es decir, en todas aquellas calles cuyas casas tenían un menor valor económico.

Todavía a finales de siglo, en que las condiciones económicas y sociales variaron a mejor, la Corporación Municipal tenía que seguir instruyendo bastantes de los conocidos como Expedientes justificativos de pobreza. Mediante éstos, el solicitante instaba al ayuntamiento a comprobar que no tenía a su nombre bienes semovientes (ganado) ni inmuebles (casas, tierras) alguno. Comprobado este extremo, se daba parte a la Diputación Provincial para el ingreso del mismo, o uno de sus hijos, en un hospicio de mujeres o de hombres o para que se le adjudicase el socorro de lactancia a un hijo menor.

II. 2. 2. 1. La población en el siglo XIX. Una Villa independiente en 1804

En este siglo se produce un hito importante en la historia de Torredelcampo. En 1804 Carlos IV le concede el título de Villa y deja de depender por tanto del Concejo de Jaén. La población durante este siglo va creciendo de manera lenta.

Entre los 3.940 habitantes del año 1833 y los 4.967 de 1896, fluctúa el número de moradores del pueblo durante el siglo XIX. Es decir, hay un crecimiento de unas 1.000 personas durante estos 100 años.

Según la autoridad que facilite la cifra, en función de sus intereses, se habla de:

a) *Vecinos*. Así se expresa el Ayuntamiento, y se refiere a aquellas personas de ambos sexos mayores de 23 años, edad suficiente para independizarse y formar una familia y, a su vez, tributar al mismo por diferentes vías. Como la cifra media de personas por casa era de 4, cada vecino se multiplica por

4 (personas por unidad familiar) para averiguar los habitantes cuando la cifra la facilita el Ayuntamiento.

A finales de siglo, a partir de 1891 cuando se tiene constancia, se habla ya de “residente”, que es la suma de los vecinos (mayores de 23 años -ya emancipados-) y domiciliados (los que tienen menos de 23 años y dependen aún de sus padres).

b) *Almas*. Así lo hace la Iglesia, y en éstas incluía a todas las personas que había en la parroquia y eran susceptibles de recibir sus sacramentos (bautismo, comunión, casamiento, etc.).

Por tanto, el término de “residente”, de hecho, equivale al de “habitante” o “alma”. Torredelcampo en el año 1750 tenía 450 vecinos que multiplicado equivaldría a 1.800 habitantes o almas. En 1845 contaba con 1.045 vecinos (4.180 habitantes o almas) mientras que en 1.900 tenía ya 5.869 habitantes.

II. 2. 2. 2. El panorama de la agricultura en Torredelcampo

En Torredelcampo, desde el primer hacendado hasta el último pobre de solemnidad, todos vivían, de una u otra forma, de las cosechas del campo; lo que hacía que miraran los trigales, olivares, viñedos y huertas como su tabla de salvación. La espera de las lluvias, una helada tardía, una granizada o una sequía prolongada, eran acusadas por aquellas gentes labradoras de manera muy sentida; al igual que miraban con regocijo los trigales en sazón, la nueva cosecha de vino o el olor típico del tiempo de la matanza.

Hasta bien entrado el siglo XIX, la orientación principal de la agricultura en Jaén y provincia, como en el resto del Estado, fue el cereal, aunque el olivo a lo largo de este siglo se consolida en la provincia como segundo cultivo más importante por delante de la vid.

Además del cereal y olivar había en Torredelcampo una gran tradición de trabajar los viñedos, que solían estar en las estribaciones de la sierra, en sitios escarpados, en definitiva, en las tierras menos fértiles. En éstas, había bastantes caserías que servían a sus dueños como lugar donde guarecerse de las inclemencias del tiempo a la vez que para guardar aperos y demás elementos para el cultivo de la tierra.

Había también una actividad hortelana residual en los márgenes del arroyo Cañuelo, donde se podía hacer uso del agua para regar dichas huertas y determinados árboles frutales: higueras, granados, etc.

El cultivo del olivo era también muy importante para Torredelcampo, pero no en la medida que lo es hoy en día. La importancia del cultivo del olivar lo da el hecho de que existieron durante este siglo en Torredelcampo 9 molinos de aceite.

Hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, con la mejora de las vías de comunicación y la introducción del ferrocarril (en 1881 se termina el ramal Espeluy-Jaén y, 12 años después – 1893- la línea Jaén-Puente Genil, que rompería el aislamiento ferroviario de la capital del Santo Reino con el resto de Andalucía), no existió un mercado intercomarcal lo suficientemente importante para asegurar un trasvase elevado de productos.



Estación ferroviaria de Torredelcampo en el siglo XIX

Mientras, el torrecampeño vivía en un mundo semiautárquico, sometido a los caprichos de una típica climatología mediterránea. En 1894 al Ayuntamiento se le exige por ley un impuesto llamado cupo de dominios por valor de 18.791 pesetas. De este modo, la Corporación, en vista de que “el municipio carece de industrias y comercio y su agricultura se halla en completa decadencia” acordó que el alcalde elevara una instancia al ministro de Hacienda en solicitud de rebaja de dicho cupo al mínimo de la escala, con el fin de aliviar un tanto la situación aflictiva del vecindario.

En una época donde no existían ni los medios técnicos (predicciones meteorológicas) ni químicos (plaguicidas) ni cualquier tipo de seguro de campo como ahora, era muy frecuente que hubiera plagas (langostas...) que junto con las frecuentes sequías o aguaceros torrenciales, producían mermas importantes en las cosechas. Esto provocaba que los pequeños propietarios se endeudaran para solicitar créditos en especie que les permitieran poder sembrar para otro año, como ocurrió en 1834, lo que supuso que la Reina Isabel II, por Real Orden de 11 de noviembre del mismo año, mandara socorrer a los pueblos de esta provincia para la siembra de ese año con 6.000 fanegas de trigo de la Mesa Maestral de la Villa de Porcuna con la obligación de que sus Ayuntamientos habían de responder de su devolución en la misma cosecha.

Había varios tipos de bienes inmuebles de carácter rústico: el primero y más importante, tanto por el número de ellos como del volumen de bienes que implicaban, eran los cortijos y tierras asociadas; en un segundo lugar estaban las tierras calma y finalmente los olivares. Existían otros modelos, pero más minoritarios.

Los cortijos y tierras asociadas suponían el arriendo de una casa cortijo, más o menos grande y de un número de tierras asociadas elevado, entre 60 y 900 cuerdas (una cuerda equivale a 0,4 hectáreas). Por aquel entonces, los propietarios más comunes de estas entidades eran originarios de Jaén y otras localidades importantes de la provincia (Andújar, Arjona y Porcuna) en un 41%, los terranientes locales acaparaban el 31% y a nobles (condes, marqueses y vizcondes) correspondía el 20% en último lugar tenemos a los conventos de Jaén como propietarios del 8% de ellas.

El tiempo de arriendo en la mayoría de los casos se hacía por 3 años (61,5%), en segundo lugar por 6 años (28%) y, finalmente, anecdóticos eran aquellos que lo hacían por 1 ó 2 años (10,5%). En cuanto a los arrendadores, eran

propietarios locales bien situados (médicos, presbíteros, etc.) con sirvientes y aperos para labrarlas.

Al tratarse de grandes extensiones de tierra calma para la siembra de cereal, trigo generalmente, se solía iniciar la toma de la propiedad en arriendo el 15 de agosto (día de Santa María en aquel tiempo), pues era la época en que los granos del año anterior se habían recogido y se comenzaba a preparar el campo para una nueva cosecha. Era costumbre dividir la propiedad o el caudal de tierras en 3 partes u hojas, un tercio destinado al eriazo, otro al rastrojo y un tercero al barbecho, que iban rotando anualmente.

La renta anual, pues era así como se pagaba solía tener dos fórmulas. La primera era pedir una determinada cantidad de cereal por cuerda de terreno arrendado. La segunda consistía en pedir una cantidad de fanegas del cereal recogido por año. Normalmente la recogida del cereal estaba sometida a veimiento, es decir, el arrendatario no podía levantar gavilla (cuarta parte del haz de cereal) sin avisar previamente al propietario para que enviara para la supervisión de la misma a un “perito fiel de campo” que contrataba y, si había controversia, el arrendatario podía contratar el suyo; no obstante, si seguía habiendo discrepancia, era la Real Justicia la que nombraba un tercero y ambos, parte arrendadora y arrendataria, tenían que acatar lo que él dijese.

En tierras calmas la superficie a arrendar en este segundo modelo era generalmente pequeña, entre 20 celemines y 6 cuerdas, raras veces entre 70 y 100 cuerdas. La gran mayoría de la tierra estaba en manos de pocos terratenientes, pero ya empezaban a despuntar los primeros propietarios medianos, lo que luego, daría lugar a la atomización de la propiedad en el último tercio del siglo XX.

En cuanto a los propietarios, dominaba la Iglesia o relacionados (conventos, capellanías, etc.) con un 40% de las propiedades, había un 33% de

propietarios del pueblo y el 27% restante estaba repartido a partes iguales entre nobles y propietarios de Jaén. Los arrendatarios solían ser propietarios de Torredelcampo, bien situados y sin fiador. El tiempo de duración era, generalmente (60%), de 3 años.

Un dato significativo que se recoge en el *Legajo de Estadística. Apeo y Valuación de 1818* es el número de animales de labor en Torredelcampo. Entre ellos se incluyen a los mulos y al ganado vacuno (bueyes y vacas). Por aquel entonces, había 50 mulos y 321 bueyes y vacas.

II. 2. 3. El siglo XX, cien años de contrastes en Torredelcampo

Durante la primera mitad del siglo XX, el panorama de vida en Torredelcampo no difiere apenas con respecto al siglo pasado. Después de la Guerra Civil con la implantación de la dictadura franquista, los señoritos seguían dominando las tierras y la mayor parte de la población vivía de jornal a pesar de que muchos ya comenzaban a tener sus propias tierras, pero esa propiedad era insuficiente para subsistir. Los agricultores seguían dependiendo de la climatología y como siempre mirando al cielo. Como apuntábamos anteriormente, uno de los años más duros fue 1945, conocido como el año de las hambres. El agricultor Francisco Villar así lo recuerda: “Un año venía mejor y otro peor. El año 45 mi padre sembró 12 fanegas de trigo y *arrecogimos* seis pero *arrancao* con un granillo embebido que eso no era *ná*. No cogimos ná. Fue el año del hambre. El 46 fue fenómeno, hubo trigo y abundancia. Se pasaron muchas fatigas por mediación de que no cogimos *ná* en el 45”. Es este un periodo de posguerra que traerá consigo una precariedad económica y con ello una agricultura de subsistencia y estraperlo.



Las calles torrecampeñas estaban sin asfaltar a principios del siglo XX

En el siglo XX en una primera fase, comprendida entre 1.900 y 1.960, se muestra un crecimiento constante y prácticamente proporcional en algunas de sus décadas, sobre todo, las comprendidas entre 1.920 y 1.940. Anteriormente se puede valorar el dato que se corresponde con los años 20, donde el crecimiento es inferior al resto de las décadas, hecho que puede deberse a la presencia de diversas enfermedades que acontecen en ese periodo, siendo especialmente virulento el brote de gripe del año 1.918, que afecta a una gran parte del territorio nacional. Dicho brote causará una gran tasa de mortalidad, principalmente en los colectivos más indefensos como son la población infantil y ancianos. Esta primera fase se caracteriza por un crecimiento constante de población alterado por una serie de altibajos. Además del anteriormente citado hay otros procesos que pueden afectar a la población como es el caso de la Guerra Civil Española (1936-1939), que sin embargo no tiene gran repercusión en el municipio, según se deriva de sus datos.

La agricultura y la sociedad torrecampeñas no cambiaron apenas durante el siglo XX hasta los años 60 o el último tercio del siglo donde las propiedades comenzaron a atomizarse. Las clases más pudientes o la Iglesia comenzaron a vender sus grandes terrenos a los cuales pudieron acceder muchos campesinos con los ahorros de toda su vida o con los ingresos que iban llegando de las emigraciones tanto a Cataluña como a Suiza, Francia o Alemania. El proceso migratorio, que trae consigo la pérdida de población de los núcleos menos desarrollados y que aunque en menor medida también afecta a Torredelcampo fue debido a la apertura de las fronteras internacionales, que junto al desarrollo del Plan de Estabilización Nacional (1959), favorece los movimientos migratorios hacia zonas más industrializadas. A esto se une la mejora del sector económico en el último periodo franquista. Todo ello trae consigo un considerable proceso migratorio desde los núcleos rurales a focos industriales. Junto a ello se producen efectos de menor índole que también inciden directamente en el proceso evolutivo de esta década. A ello contribuye una mecanización agraria, que desvincula del campo a un gran número de personas, promoviendo el éxodo rural de estas poblaciones hacia las zonas más desarrolladas y con un mayor número de oportunidades.

A pesar de estos pequeños cambios, la sociedad rural se perpetuó en Torredelcampo hasta finales de los 60. Una sociedad enquistada, anquilosada en el pasado con métodos agrícolas y formas de vivir heredadas desde la Edad Media, cambiaba sólo la denominación, en vez de llamarse nobles se llamaban señoritos mientras que los componentes del pueblo llano, la gran mayoría, eran jornaleros y braceros. Quizá esta perpetuidad de formas y métodos antiquísimos ha sido la clave para que estas letras se hayan conservado hasta nuestros días a pesar de que se encuentren agonizando. La introducción de la maquinaria agrícola, el reparto de la propiedad y la progresiva sustitución del cereal por el olivar han provocado un profundo cambio en la agricultura. Esta situación anterior va a afectar a las décadas posteriores, que si bien se van a recuperar y va a aumentarse la población se hace de forma sensible con

numerosos altibajos. Eso es debido a procesos tales como, que en este periodo se produce un importante movimiento migratorio de mano de obra poco cualificada hacia el centro y norte del continente europeo. Muchos de estos movimientos son temporales mientras que otros van a fijar su residencia, por lo que los datos evolutivos de la población gozan de gran variabilidad. En estos casos la pérdida poblacional derivada del proceso migratorio va a englobar a grupos jóvenes y adultos-jóvenes. Así, el escaso crecimiento producido entre los años 1970-1990 viene motivado en gran medida por un cambio de mentalidad en la sociedad, como puede ser la emancipación de la mujer, el bajo nivel económico y el alto índice de paro en los municipios pequeños.

II. 2. 3. 1. El repunte de la población

Un dato significativo durante el siglo XX en Torredelcampo es el gran aumento de la población. En 1900 había 6.454 habitantes y a finales de siglo 13.185. Hoy en día la sociedad torrecampeña ha evolucionado y el municipio se ha convertido en el séptimo más poblado de la provincia con 14.657 habitantes según el último INE de 2014. La cercanía a la capital (8 kilómetros), la buena conexión con la misma a través de una autovía (la A-316) y los precios asequibles de la vivienda han provocado un incremento considerable de la población en los últimos 14 años, ya que en el censo de 1996 el municipio contaba con 12.301 habitantes.



Panorámica de Torredelcampo en los años 60

Esa gran evolución demográfica la protagonizaron especialmente jóvenes jiennenses que accedían por primera vez a una vivienda y les era mucho más asequible adquirirla en Torredelcampo que en Jaén. Por un lado, personas que vivían en la capital optaban por mejorar sus condiciones de vida y vivienda y se instalan en la localidad y por otro el fenómeno de la segunda vivienda capta la atención de otro sector importante de la población jiennense. Este hecho ha provocado que el municipio cuente con el índice más elevado de la provincia en progresión demográfica. La estratégica situación geográfica le confiere un papel determinante en desarrollo económico y social.

Además Torredelcampo ha sabido fomentar en los últimos treinta años el desarrollo de un próspero tejido industrial, asentado en los 212.296 metros cuadrados del Polígono Industrial “Los Llanos”. Además, se encuentra en ejecución la ampliación del mismo con 355.000 metros cuadrados que albergarán 164 parcelas industriales y más de 200 empresas. El sector

industrial constituye uno de los pilares más importantes del desarrollo económico del municipio. Ha adquirido un peso específico en el desarrollo socioeconómico de la localidad. El polígono alberga en su interior importantes industrias de alta tecnología informática, confección, mecánica, madera, toldos, materiales de construcción, tapicería, ferralla o carpintería metálica.

El sector terciario o servicios posee un peso superior que el resto de las actividades económicas del municipio. Este sector es el que mayor número de población ocupa, asumiendo el 47, 9% de la población ocupada local. Dentro del mismo se agrupan actividades como bares, restaurantes, hostelería, transporte, instituciones financieras o profesiones liberales. En definitiva, se puede afirmar que el municipio, tanto por factores internos como externos se encuentra en un proceso de crecimiento y bienestar económico.

Las cosechas de aceituna suponen una inyección para las economías familiares. Asimismo, las rentas de las familias también se han visto beneficiadas por el incremento medio de los salarios, elevándose su capacidad de consumo y ahorro.

En la memoria de información del Plan General de Ordenación Urbana de Torredelcampo de 2007 ³⁹ se consideraba que “el estado socioeconómico, sus empresas y sus ciudadanos se puede calificar de alcista y con unas perspectivas excelentes en un futuro inmediato”. Pero justo en ese año comenzó la crisis económica y muchos torrecampeños la han notado bastante, sobre todo, los del sector industrial muy dependiente de la construcción.

³⁹ VV.AA.: Memoria de información del Plan General de Ordenación Urbana. 2007. Ayuntamiento de Torredelcampo. www.torredelcampo.es/downloads/urbanismo/pgou/Memoria.pdf

Pero a pesar del auge en los últimos treinta años del sector secundario y terciario, no podemos olvidar que el primario sigue teniendo un peso importantísimo en la sociedad torrecampeña. Sobresale la importancia del olivar con 16.000 hectáreas dedicadas a este cultivo y más de 13 millones de olivos. El colectivo agrario olivarero se estructura en cinco cooperativas de primer grado y una sociedad limitada. Además existe una cooperativa de segundo grado que factura el 75% de la producción total del municipio y que está impulsando la comercialización del aceite a través de la construcción y la puesta en marcha de una envasadora. Todas estas características lo sitúan entre los diez principales municipios de la provincia productores de aceite de oliva y por ende de todo el mundo. Torredelcampo, haciendo gala a su nombre, sigue siendo un municipio de carácter rural, con gran apego al espacio agrario y principalmente al olivar, de tal forma que un elevado porcentaje de población tiene un pequeño terreno dedicado al cultivo del olivar, dado la gran productividad que se puede alcanzar con escasa mano de obra. Así de las 2.218 hectáreas dedicadas a explotaciones, prácticamente 1.500 son inferiores a 5 hectáreas. De hecho, el 17% de la población vive exclusivamente de la agricultura, aunque para otro gran porcentaje la agricultura supone unos importantes ingresos extra.

Un dato significativo para nuestra investigación es el número de maquinaria agrícola existente en el municipio, una de las causas principales de la cuasi extinción de los cantes campesinos. El número de máquinas que es propiedad exclusiva de la explotación, el máximo número con el que se cuenta es con el de tractores (694) hecho comprensible si valoramos el cultivo que hay que tratar. El otro tipo de máquinas más empleadas son motocultores (583), también utilizadas para el trabajo en el olivar. Mientras que los primeros se usan principalmente para las tareas de arado y abonado, los segundos acceden a espacios más reducidos siendo muy eficaces en suelos sueltos así como en las tareas de control de las malas hierbas. Por otro lado, solo hay una cosechadora y es que hay que entender que la

producción de cereales no es tan elevada como para verse incrementada este tipo de maquinaria.

II. 2. 4. La consolidación del municipio en el siglo XXI y la agonía de los cantes de laboreo

El siglo actual ha supuesto para Torredelcampo la consolidación como municipio a nivel poblacional ya que es el décimo más grande de la provincia con más de 14.600 habitantes según el último dato del INE publicado en abril de 2015. De hecho la evolución poblacional es espectacular en este municipio.

En 1900 la población ascendía a 7.319 personas mientras que un siglo después subió en 6.966 personas con un total de 13.285 habitantes, lo que supone el 4 por ciento de la población total de la provincia según un estudio de la Fundación BBVA ⁴⁰. Además Torredelcampo fue el sexto municipio de la provincia que más creció en el siglo XX solo superado por otras grandes ciudades como la capital, Andujar, Linares, Úbeda y Bailén. Desde 2001 a 2.007 Torredelcampo ganó 1.154 habitantes situándose en los 14.339. Como decíamos, actualmente es el décimo municipio más grande de la provincia con 14.616 habitantes según el padrón de enero de 2014 por lo que en los últimos siete años ha ganado otros 377 habitantes, pero bien es cierto que en los últimos años, se está perdiendo población aunque de forma muy pausada. La cota más alta fue en 2013 con 14.729 y en tan solo un año el municipio perdió 113 personas hasta la cifra actual de 14.616 habitantes (datos del padrón de 2014).

El siglo XXI ha sido clave también para su vigorización económica. De su gran término municipal salen todos los años alrededor de 10.000 toneladas de aceite de oliva (en la provincia se recogen alrededor de 520.000 toneladas

⁴⁰ VV.AA.: 2007. *La población de Jaén*. Madrid: Cuadernos Fundación BBVA.

cada campaña)⁴¹ que suponen una inyección pecuniaria importante para sus vecinos. Sin embargo, Torredelcampo no sólo se nutre del sector oleícola sino que tiene una industria del mueble consolidada, aunque hay que reconocer que se ha visto afectada desde 2011 por la crisis que azota al país.

Casi la totalidad de la superficie de su término municipal está dedicada a tierras de cultivo, predominando mayoritariamente el cultivo del olivar en terreno de secano. Este municipio cuenta con una actividad económica dinámica y diversificada, destacando la industria auxiliar de la construcción, la industria textil, los transformados de madera y la actividad feriante, que supone importantes ingresos para este municipio.

En el sector primario - agricultura - sobresale la importancia del olivar, con 16.000 hectáreas dedicadas a este cultivo y más de 1,3000.000 olivos. Torredelcampo produce entre 8 y 10 millones kilos de aceite anualmente, lo que le supone unos ingresos en torno a los 4000 ó 5000 millones anuales.

El sector industrial constituye en Torredelcampo uno de los pilares más importantes del desarrollo económico de municipio. Según los datos facilitados por la oficina del IAE de Torredelcampo en el año 2000 se registraron en la localidad 832 licencias fiscales.

Otro grupo de empresas significativo lo conforman las relacionadas con la metalurgia y la elaboración de productos metálicos; por su parte, las industrias manufactureras son el grupo más numeroso con un total de 92 empresas que dan ocupación a 497 personas, el 18,73 del total de la población ocupada. Entre este último subgrupo destacan las industrias del mueble y las textiles y confección.

⁴¹ VV.AA.: 2013. *Evolución socioeconómica de la provincia de Jaén durante el período 2005 – 2011*. Jaén: Consejo Económico y Social de Jaén.

El sector terciario o de servicios posee un peso superior que el resto de las actividades económicas de municipio. Este sector es el que mayor número de población ocupada, asumiendo el 47,9% de la población ocupada local.

El estado socioeconómico de Torredelcampo, sus empresas y sus ciudadanos se puede calificar de alcista y con unas perspectivas excelentes en un futuro inmediato. A pesar de esa previsión, es un municipio, como prácticamente todos los andaluces, azotado por el paro con 2.571 parados (en marzo de 2015) con una tasa de paro del 17,6 %.

En cuanto a nivel educativo, el municipio como la provincia de Jaén ha experimentado un gran avance. En 1.900, 8 de cada 10 personas eran analfabetas, en la década de los 60 sólo el 0,43 por ciento de la población tenía estudios superiores y en 2007 el 5,4 por ciento de los torrecampeños tenía estudios universitarios, una cifra que se habrá visto incrementada con casi toda seguridad en los últimos años.

Otro dato importante es la población ocupada por ramas de actividad económica. El descenso de las personas dedicadas a la agricultura es significativo en tan solo un siglo. Si en 1900 el 74 por ciento de la población se dedicaba al sector agrario, en 2001 ese porcentaje baja hasta el 18 por ciento. En cambio, a principios del siglo XX solo un 10 por ciento de los torrecampeños se empleaba en el sector servicios, una cifra que sube hasta el 53 por ciento a inicios del siglo actual. Este descenso de la ocupación en la agricultura, la bajada de la producción de cereal (aunque todavía la provincia alrededor de 70.000 toneladas de cereal al año) unido a la mecanización de las labores del campo provoca la agonía de los cantes de laboreo que han pasado a ser una pieza de museo, una melodía arcaica que pretendemos recuperar e impulsar con este trabajo.

II. 2. 4. 1. Cantes de laboreo en los albores del siglo XXI: nuevas estéticas

La gañana, la siega y la trilla ofrecen a los artistas flamencos una amplia serie de posibilidades estéticas e incluso teatrales. La funcionalidad de estos cantes y su asociación intrínseca a las tareas a las que van vinculadas es o puede ser una gran fuente de inspiración y recursos para los cantaores, guitarristas, pero sobre todo para el mundo del baile.

Mario Maya en su espectáculo “Ay... musical jondo” ya bailó en los años 80 unas gañanas y cantes de trilla. Algunos bailaores se percataron del enorme potencial estético de estos estilos camperos.



Mario Maya

Así nos lo atestigua el productor Pedro G. Romero quien cree que sería atractivo incluir estos estilos en el mundo teatral:

Lo interesante está, precisamente, en la escena teatral donde se inventa esa conexión entre trilla y flamenco. Es en las puestas en escena de la tonadilla escénica y del jugueteillo de variedades donde los artistas recrean el mundo rural con aproximaciones más o menos idealizadas a la labor del campo. Es muy evidente incluso en las grabaciones modelo, como las de Bernardo el de los Lobitos y como introduce esa ambientación con

exclamaciones y fraseos de sainete acompañando a sus trillas. En ese sentido tendría mucho interés una indagación de esas recreaciones, de su génesis y su cronología, pues es en lo teatral donde aparecen por primera vez los cantes de labor ligados a lo flamenco (y ligado a esto en la profesionalización de las grabaciones donde los flamencos buscan innovar en su repertorio y recurren a todo tipo de fuentes "populares" del mismo modo que lo hacen los músicos académicos, por ejemplo). Cáceres y Alberto del Campo, de la Olavide, están haciendo interesantes aproximaciones a esas representaciones.



Pedro G. Romero

Los bailaores Rafael Estévez y Valeriano Paños representaron en su espectáculo “La Consagración” en la Bienal de Flamenco de 2012 una serie de cantes campesinos. En una entrevista nos confirman su interés por estos palos:

En la primera parte de ese espectáculo, una parte titulada “Tierra” realizamos una serie de cantes campesinos, aparte de los ya conocidos, grabados o interpretados por los flamencos, que provienen del folclore

español. Interpretamos aradas de Salamanca que suenan igual que el martinete jerezano y que en su día ya apuntaba el profesor García Matos. Aradas de Toledo que entroncan perfectamente con las bulerías romanceadas, con las de Tía Antonia Pozo y con la canción del Manijero del folclore jerezano que se la recogió a la hija de Charamusco y que a su vez es muy parecida al romance de Gerineldo que nos dejó grabado Tío José de los Reyes “El Negro del Puerto”. Livianas corridas como nos dejó el “Chaqueta” y que para nosotros guardan gran similitud con algunos cantes de siega de Mallorca. Aradas de Ávila, trillas del Alosno, de Bollullos Par del Condado, de siegas y trillas de Torredelcampo y un largo etcétera, que se intercalan con cantes por bulerías, soleares y seguiriyas creados, recreados o interpretados por cantaores que trabajaron en el campo como El Chozas, Tío Juanichi el Manijero, Juaniquí, Yllanda, Frijones, etc....



Rafael Estévez y Nani Paños.

Los bailaores consideran además que estos cantes ofrecen unas enormes posibilidades estético-artísticas:

Desde poder realizar un guión, como en nuestro caso hicimos en “La Consagración” a revitalizar el repertorio en cuanto a cante, baile y toque, adaptando e incluyendo nuevas formas, nuevas estructuras y nuevos cantes al repertorio flamenco. El flamenco nutriéndose de sí mismo, de sus formas más primigenias y de cantes hermanos, aunque no sean flamencos.

Estévez y Paños creen que estos cantes no se han prodigado antes en el baile por un concepto erróneo de encasillar a ciertos palos como “no bailables”:

Es verdad que nos han enseñado que lo lógico, hoy en día, es bailar por soleá, por alegrías, por tangos etc..., pero hay que pensar que no hace tanto, el baile por martinetes, que hoy es de lo más común, no se concebía hasta que no llegó Antonio el Bailarín y lo hizo en 1.952. O la seguriya y el taranto no se hicieron hasta los años 40 por Vicente Escudero y Carmen Amaya respectivamente. Todo esto, según se cuenta porque nosotros no estábamos allí. Para llegar a desear bailar un cante que no está, dijéramos dentro de los bailables, hay que ser muy aficionado al cante y te tiene que gustar mucho el cante. Si no, vas haciendo el repertorio lógico que se ha heredado como “bailable”. Nosotros deseamos que para las próximas generaciones vea lógico el bailar una gañanera, un cante de siega, una trilla o una temporera. Afortunadamente hoy, ya no es tan extraño.

El Premio Nacional de Danza y gran renovador del baile flamenco, Israel Galván, también ha incluido en sus repertorios la trilla, concretamente en “Galvánicas” donde baila un cante de este tipo interpretado por Arcángel. Galván nos confirma que siente libertad al bailar los cantes de laboreo:

Estos estilos tienen muchas posibilidades para el baile. A mí me vienen imágenes libres y en contacto con la tierra, sacando la parte jonda

escondida dentro de cada uno. Con una libertad también rítmica que juega con ritmos de trabajos con los pies y saliendo sus frutos en los brazos.



Israel Galván

El bailar sevillano considera que estos estilos no se han incluido apenas en las coreografías por la dificultad que entraña bailar desde el silencio, sin el ritmo que marcan otros palos:

Los bailaores escogemos palos más rítmicos donde nos sentimos más protegidos con el ritmo. El silencio nos incomoda porque tienes que sacar lo que hay dentro de ti. Es como empezar de cero. Yo los he incluido en mi repertorio porque me gusta bailar en el silencio. Los cantes de trabajo son un clímax que me conecta a una libertad y me gusta sentirme libre cuando bailo.

La bailaora del municipio pacense de Monesterio, Manuela Sánchez, recoge en su espectáculo “Flamenco en castúo. El sentir de una tierra” el recuerdo de los cantes de trilla. No están incluidos como tales, pero al final del

espectáculo vienen al recuerdo ya que se escenifica en esta parte la poesía de “La nacencia” donde se interpreta un parto a ritmo de seguiriya en medio de una era. Una prueba más de las enormes posibilidades estéticas y artísticas que ofrecen los cantes de laboreo. Así lo reconoce la propia bailaora:

Afortunadamente en la actualidad, la técnica y diversidad escénica nos ayuda a coreografiar y a plasmar en escena un sinfín de cosas teniendo en cuenta la fusión de nuestro flamenco sin dejar de ser ortodoxo. De hecho, actualmente estoy trabajando en un nuevo proyecto donde va incluido un cante de trilla que a medida que avanza la escenografía decae en un baile por seguiriya. Desde mi punto de vista creo que el valor de estos cantes es más antropológico que otra cosa, ya que soy de la opinión de que estos cantes nos marcan una época, un modelo de vida que tras la evolución producida en el campo, maquinaria, oficios... ha ido desapareciendo y tan solo queda en el recuerdo. El poder plasmarlo en un escenario nos permite recrear todas estas costumbres y vivencias de antaño, siendo esta una manera de que no caigan en el olvido; todavía a muchos abuelos se les escucha tararear letras de canciones populares de cantes de trilla o temporeras.



Manuela Sánchez en “Flamenco en castúo. El sentir de una tierra”

En su obra hay un maridaje de flamenco y teatro con la participación del actor Fernando Ramos, director de la compañía teatral extremeña “Verbo Producciones”. Ramos considera que estos estilos abren un importante abanico de posibilidades:

Uno siente que es historia viva. La trilla, tal y como se conocía, es algo que se ha perdido, pero que forma parte de nuestra historia reciente y del recuerdo de niño. Yo pasaba las horas viendo a mi abuelo trillar en el ejido municipal junto con decenas de agricultores de Llerena. Muchos de ellos cantaban durante la faena. Son sensaciones que nunca se olvidan. En cuanto a la escena, te abre un amplio abanico de posibilidades. Los recuerdos se vuelcan en el montaje y todos aportamos momentos inolvidables que hacen que te sientas partícipe directo del resultado. El propio público, después de una función, comparte su propia experiencia que va enriqueciendo la obra.



Fernando Ramos durante la representación del espectáculo

Y añade el actor reivindicando estos cantes y tradiciones:

Es necesario contarles a las nuevas generaciones cómo vivieron sus abuelos. La memoria forma parte de la unidad colectiva. Pero también es una preciosa experiencia, evocar en los que vivieron en primera persona esas tradiciones y usos para que sepan que jamás se perderá en el olvido.

El antropólogo Rafael Cáceres nos introduce unas variables interesantes sobre las posibilidades estéticas y artísticas que puedan tener los cantes de laboreo: la moda y la búsqueda de lo novedoso:

El hecho que el flamenco sea una música profesional implica que cualquier forma folclórica que se tome hay que enriquecerla hasta el punto de diferenciarla y que no sea posible ser interpretada por cualquiera. Por lo tanto, son preferibles las músicas que requieren, por sus formas, más cualidades vocales. ¿Son los cantes camperos demasiado “fáciles” de interpretar en sus formas originales? El hecho de que el mundo campesino ha sido una realidad cotidiana en Andalucía hasta finales de los sesenta del siglo pasado puede suponer que estos cantes tuvieran un origen demasiado evidente y poco exótico. ¿Es demasiado identificable su origen folclórico? El mundo flamenco ha buscado siempre la sorpresa y se ha escudado en la antigüedad, lo “añejo”, lo “rancio”. Cualquier artista flamenco que se precie insiste en la antigüedad de sus cantes. ¿Los cantes camperos no cumplen este requisito? ¿Se encontraban demasiados generalizados en toda la geografía española? ¿Sería ahora que ese mundo campesino ha desaparecido el momento de reivindicarlos?

Cáceres además considera que como ocurrió con los cantes de la mina o fragua, la recreación de los cantes de laboreo inspirados en trabajos que ya no se practican pueden aumentar su cabida en los futuros repertorios de los artistas por el dramatismo que supone la recreación de estas duras tareas

extinguidas como el arado con la yunta, la siega con la hoz o la trilla en la era:

Los cantes de mina o de fragua son palos inspirados en el mundo del trabajo pero su relación es sobre todo temática, recrea el trabajo. Tanto la mina como la fragua son contextos muy “apropiados” para ser llevados a los escenarios, se prestan a recrear el dramatismo de las condiciones laborales. Los cantes de minas proceden probablemente del mundo campesino, trovos del Levante, y los de fragua, son recreaciones de tonás (a su vez procedentes de los romances). Podemos encontrar aquí quizás una de las causas que explican el desigual éxito de unos y otros cantes. Los de minas y fraguas son elaboraciones artísticas, los camperos siguen muy directamente conectados con sus orígenes de folclore.

Quizás la pequeña eclosión que están experimentando estos cantes, se deba precisamente a esa capacidad de innovar de los artistas que se surten de estos estilos para intentar sorprender al público con la recuperación de palos que estaban condenados al ostracismo.

Soneto al sufrido labrador

Labriego que tras yunta compañera
soportas las heladas congelantes
y luego, los calores asfixiantes
bregando con las mieses en la era.

Asida con tu mano la mancera
vas y vienes. ¡Eterno caminante!
soñando sin dormir en todo instante
con la buena cosecha, si prospera.

Tu misión es compleja y exigente,
te sometes a un esfuerzo permanente
y casi nunca bien recompensado.

En tu vida no hay tiempo para vicios.
Si aguantas rigurosos sacrificios
y recibes el ser menospreciado.⁴²

⁴² Palomares Molina, Sebastián. 2000. *Un paseo por sendas perdidas. Cómo era la vida en la Sierra de Segura*. Caja Provincial de Ahorros de Jaén: Jaén.

III. Aspectos etnomusicológicos en los cantes de laboreo



La música popular es el fiel reflejo de la cultura de un pueblo. Los cantes de laboreo forman parte del legado musical e histórico de Torredelcampo. Las letras evidencian las formas de vida del pueblo, los rituales a los que los gañanes se sometían cada jornada, sus preocupaciones por las inclemencias meteorológicas e incluso sus anhelos más profundos. Ya a finales del siglo XIX Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” concibió la ciencia de la cultura popular como una forma de aproximarse a la realidad dinámica de las creaciones de un pueblo. Cada letra y melodía de los cantes de gañana, siega y trilla encierra el sentir de un pueblo, su idiosincrasia y forma de vida donde el campo, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, constituía la única fuente de sustento para la mayor parte de la sociedad. Para muchos autores, la etnomusicología es una manera de hacer antropología: el estudio antropológico de la música en una determinada sociedad.

En Torredelcampo, los campesinos creaban y, sobre todo, recreaban por los surcos las coplas de tradición oral y eran partícipes casi sin darse cuenta del enriquecimiento de la cultura popular ya que como recogía *Demófilo*⁴³:

Nuestra sociedad no puede componerse sólo de eruditos y literatos; antes bien, necesita del concurso de todos y muy especialmente de la gente del pueblo: el ideal de nuestra sociedad es contar con representantes en todos los pueblecillos y aldeas, aun a ser posible, en todas las haciendas, cortijos y caseríos.

La importancia de la música campesina en el folclore y la cultura popular es tal que los etnomusicólogos han dedicado muchas horas de estudio al tema. De hecho, Constantin Brailoiu⁴⁴ aseguraba que la etnomusicología entraría de lleno en lo sociológico.

⁴³ Machado y Álvarez, Antonio, *Demófilo*. 1887. *Cantes flamencos*. Impresor Tomás Rey: Madrid.

⁴⁴ Brailoiu, Constantin. 1984. Musical folklore. En: Lloyd, A.L.: *Problems of Ethnomusicology*, (pp. 1-58). University of Cambridge: Cambridge.

La escuela norteamericana de etnomusicólogos, que emergió con singular fuerza a partir de 1950, centraría sus estudios en la función y el papel social de la música. Alan P. Merriam, una de sus figuras más destacadas, resumió en seis puntos la labor que el etnomusicólogo ha de llevar a cabo sobre un grupo social determinado. Para Merriam⁴⁵, el estudioso de este campo deberá prestar especial atención a:

- a) Los instrumentos de música utilizados. En el caso de los cantes de gañanía, el mero instrumento que utilizaban para ejecutar su música era su voz.
- b) Los textos de las canciones. Ésta es la temática fundamental a tratar en este proyecto de investigación. Las letras son normalmente de tradición oral aunque hay algunas creadas por los campesinos.
- c) La tipología y clasificación de la música. La música analizada en este trabajo se engloba dentro del flamenco y concretamente forma parte de los estilos de gañana, siega y trilla.
- d) La función de la música, distinguiendo adecuadamente “uso” y “función”, en relación con los demás aspectos de la cultura. Es una de las claves de este trabajo, ya que la música adquiere un carácter totalmente funcional en estos cantes porque se usa como terapia o para hacer más llevaderos los duros trabajos de los campesinos.
- e) El papel y categoría de los músicos. Otra peculiaridad de los cantaores es que ninguno se dedica profesionalmente al flamenco ni usa la música como fuente de ingresos, sino como una mera sustancia aliviadora de las fatigas agrícolas.
- f) La música como actividad creativa del grupo estudiado. La música no se usa apenas como creación del campesinado, sino como una especie de arma para

⁴⁵ Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

mitigar el tiempo, para hacer más llevadera la tarea. Los campesinos se sirven de cualquier letra del cancionero popular como veremos más adelante.

Quienes creaban, interpretaban y transmitían las otras músicas, no cultas o no nuestras, también guardaban según los primeros estudiosos de estas materias, una importante relación entre ellos mismos. Aunque no toda la música popular de Occidente hubiera sido creada por campesinos, se tendía a creer que la música occidental no culta era propia del medio rural; a pesar de que no todas las músicas extraeuropeas pertenecían a pueblos a los que se consideraba civilizados, cualquier música ajena parecía inferior a la de aquí; bárbara por extraña – en estricto sentido etimológico-, pero también por atrasada, por arcaica.

Constantin Brailoiu, uno de los pioneros de los estudios etnomusicológicos, identificaba la etnomusicología con el folclore musical y éste con el estudio de la música campesina. “Los folcloristas están, en general, de acuerdo hoy en considerar que su disciplina se ocupa de la música originada y usada por los campesinos”, afirma Brailoiu.

Este autor matiza la definición del folclore musical precisando que el mismo podría ser entendido, también, como “el estudio de la vida musical campesina”. En ese caso, la etnomusicología entraría de lleno en lo sociológico, y según las palabras de Brailoiu, “el análisis de las formas musicales, aun haciéndose todavía necesario, pasaría a un segundo plano conservando su valor como medio o instrumento de trabajo”.

Volviendo a Brailoiu, según su punto de vista allí donde las melodías campesinas no se conserven más que en la memoria de unos pocos, sin ningún lazo con la vida de la sociedad, la información musical no se verá afectada. Allí donde, por el contrario, estas melodías vivan realmente, nazcan y se transformen íntimamente ligadas a la evolución de la colectividad que las sustenta, la realidad musical permanecerá impenetrable si no se tiene conocimiento de la realidad social.

Para muchos autores la etnomusicología es una manera de hacer antropología: el estudio antropológico de la música en una determinada sociedad.

Estas teorías dejan claro la simbiosis entre literatura y música en los cantes de faena de Torredelcampo que son un fiel reflejo de la sociedad torrecampeña y ese tipo de sociedad a su vez hace posible esa música. Una vez que los tiempos cambiaron (allá por los 70) con la entrada de la maquinaria en la agricultura, esta música dejó de cobrar sentido y pasó al más puro ostracismo. Actualmente sólo habita en la memoria de los campesinos que vivieron esa época, que pasaron esas fatigas por la campiña. Pero dejando a un lado el carácter funcional de estos cantes, sus letras también han servido y servirán (al quedar recogidas en trabajos como éste) para desentrañar las claves sociales de esa época.

A través de las letras de los cantes del campo se pueden extraer conclusiones sobre las formas de vida propias de la sociedad de aquella época. Las canciones conforman un espejo que refleja las costumbres, los rituales laborales, estados de ánimo y el discurrir vital de los campesinos. Estos cantes conforman así una visión poliédrica de la sociedad y sus preocupaciones en un único entorno: el campo.

III. 1. La gañana, una voz entre los surcos

...“volvían asimismo a descansar de sus trabajos los vendimiadores y de vez en cuando se oía una canción alegre, cantada en coro, o se escuchaba allá a lo lejos una copla de playeras con que distraía sus pesares un arriero que tornaba solo con su recua de alguna expedición, o un gañán que volvía a arar con los bueyes o las mulas uncidas aún al arado”...

(Rafael Porlán, *La Andalucía de Valera*)⁴⁶

⁴⁶ Op. cit. pág. 69

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

La gañana se cantaba durante el arado y la siembra y los campesinos se servían de ella para crear una melodía en los campos mientras araban con las bestias, surco a surco, cante a cante a través de la besana.

Estos cantes adquieren en ocasiones un carácter bucólico, desarrollan una función mágica para el campesino:

Larga besana,
aperaor de mulos,
larga besana
que lleguen los repuntes
a mi ventana.



La están arando
la plaza de Sevilla,
la están arando
de claveles y rosas
la están sembrando.

O se sirven de los elementos de la naturaleza para expresar hermosas canciones como ésta, donde también dejan constancia del paso del tiempo, de la fugacidad de la vida aludiendo al motivo del *tempus fugit*:

Dicen las flores:

“Ya está el sol trasponiendo”.

Dicen las flores:

“Ya se van marchitando
nuestros colores”.

O esta otra letra de gañana que deja evidencia del carácter efímero de todo lo existente sobre la tierra:

El tiempo corre,
me dijiste que entrara
el tiempo corre
siendo tú la veleta
y yo la torre.



También se alude a la prosopopeya o personificación:

Dijo la liebre
al saltar el arroyo,
dijo la liebre:
“arribita pies míos
que el galgo viene”.

Algunas letras como la anterior dejan claro el deseo latente por parte de los campesinos de que traspusiera el sol, lo cual era sinónimo de su fin de jornada laboral. Tras todo un día en la besana, el gañán deseaba ver el ocaso del día para descansar y disfrutar de sus escasos momentos de asueto:

Va terminando
se está perdiendo el sol
va terminando
que quiero echar un trago
en Torrecampo.

La religión estaba bastante inmersa en las vidas de los campesinos, incluso muchas veces servía como refugio de la dura vida que llevaban. Esta letra cita a la Virgen de la Cabeza de Andújar:

La Morenita,
la Virgen de la Cabeza,
la Morenita
y en el cerro más alto
tiene su ermita.

El dogma a veces se entendía como un ritual, como una costumbre adherida fuertemente al pueblo. Es el caso de la misa al que muchos torrecampeños, y

sobre todo torrecampeñas, iban por inercia e incluso repetían la misa cual papagallos en latín participando de una ceremonia vacía de sentido para algunos de ellos, con la fe y la participación del ritual como único sustento. A veces mientras los mayores estaban en la iglesia, la picaresca también entraba en juego y esos momentos espirituales de la madre contrastaban con los avatares más terrenales de su hija:

Vino mi novio,
estando mi mare en misa,
vino mi novio
si durara la misa
hasta el otoño.

El motivo del camino, la línea recta en la besana y el diálogo con los animales es muy tratado en estas letras. Ante la ausencia de compañía humana, las bestias se convierten en las únicas aliadas y compañeras de los campesinos por lo que el diálogo es inevitable e incluso anima al trabajador:

Mula Romera,
no te salgas del surco,
mula Romera,
que no se salga un grano
de sementera.

O estas otras:

Ponme besana,
aperaor del puente,
ponme besana,
saca el surco derecho,
la tierra es llana.

Lo han arrastrao,
al mulero del medio,
lo han arrastrao
camino de Sevilla,
camino llano.

La pobreza y la escasez de bienes eran las notas predominantes en muchas casas torrecampeñas como deja patente esta letra de gañana:

Que tanto suena,
amor mío, ¿qué traes?
que tanto suena
un zapato al arrastra
y otro sin suela.

En una época y en un municipio con tantas diferencias sociales, las letras también constatan estos desequilibrios entre una clase social y otra. E incluso algunas letras como ésta parecen tener carácter de edicto que quería infundir una especie de pena colectiva en el pueblo torrecampeño:

Que no cantemos,
de Sevilla ha venío,
que no cantemos
que se ha muerto la reina (o la señora)
que le lloremos.

Los hombres pasaban muchas horas en el campo solos y en una época sin iPhones ni redes sociales, la comunicación con la persona amada solo se establecía a través de los recuerdos del gañán. El amor, el recuerdo del ser amado supone para el campesino un efecto aliviador. Surco a surco el campesino avanzaba empuñando las manceras y levantando la tierra así como sus evocaciones:

En la besana,
con mis mulos arando,
en la besana
las manos en las manceras
y en ti pensando.

A veces las letras se referían exclusivamente a las propias tareas agrícolas o a los animales con los que éstas se realizaban. Estas bestias tenían una importancia mayúscula en las familias y eran un buen indicador para medir la riqueza de una casa. En una época donde los coches brillaban por su ausencia, la yunta de mulos era un medidor de las clases sociales torrecampeñas. Los señoritos podían permitirse tener varias yuntas de mulos, los vegueros tenían una yunta. La mayoría de los torrecampeños tenía una mula y *aparseaban* con otros campesinos para hacer las labores de forma conjunta. Había agricultores que poseían un burro y muchos jornaleros que no podían tener ni una bestia. Así lo expresa esta letra:

¿Cuál es tu yunta?
aperaor de mulos,
¿cuál es tu yunta?
la de mula torda
que va en la punta.

La preparación de los materiales para el desarrollo era todo un ritual casi tan importante como la faena en sí, como más adelante veremos en este capítulo. Así lo manifiesta esta gañana:

Echa bozales
apareja Juanillo,
echa bozales
que vamos a la Vega

Los Carrizales.

La ciudad de Sevilla es un motivo que también aparece en las letras de gañana. En esta letra, que es la única de este estilo que parece estar en boca de una mujer, prevalece la pena:

Torre del Oro,
camino de Sevilla,
Torre del Oro
está mi amante preso
por eso lloro.

O esta otra más impregnada de bucolismo y no exenta de guasa:

Con bueyes negros,
si supiera que arabas,
con bueyes negros,
te compraría unos lazos
para los cuernos.

Estas letras que tienen un claro carácter meloterápico, insuflador de energía ante las adversidades y dureza del campo. La preocupación y dependencia de la meteorología ha sido y es una constante histórica en la dura vida del campesino. Las condiciones climatológicas mandan sobre el trabajo del campesino. Así lo expresa esta letra:

Mañana hay barro,
esta noche ha llovío,
mañana hay barro
ya no puede mi mula
tirar del carro.

Otras veces los gañanes se servían de letras populares para expresar su cante:

¿Quién te ha traío?,
colorín colorao,
¿quién te ha traío?
no me ha traío nadie
que yo he venío.

Te traigo un tordo
Como soy pajarero
Te traigo un tordo
con el ala caída
y el pico gordo.

Es frecuente escuchar en las gañanas interpelaciones a los animales con gritos como “fuera, fuera” o “Romera”, “Pajarona”, “golondrina” llamando a la mula. También encontramos otro grito de Juan Cazalilla que exhorta “el otro”, expresión que hacía el mulero que iba delante para que el que lo seguía pasara por el otro pie del olivo. A eso se le llamaba echar el cuchillo al olivo. Esta expresión también la utilizan en la pajarona de Bujalance como veremos más adelante. En Mingorría⁴⁷ (Ávila) también hemos encontrado este tipo de llamadas a los animales. El trato de los animales modela un determinado tipo de mentalidad, implica la creación de una especial clase de arquitectura y servicios y da lugar al desarrollo de una serie de actividades artesanas. Así, en el caso abulense, el labrador llama a las vacas por su nombre (“Jardinera”, “Morita”, “Gacha”, “dorá”, “morucha”, etc), las felicita cuando trabajan bien y regaña cuando no le obedecen. En Torredelcampo también se usaban estas exhortaciones a los mulos al grito de “carbonera” o “jardinera”, bien para alabar al animal o regañarle, según el tono que el gañán emplease.

⁴⁷ Sanchidrián, Jesús María. Mayo – octubre de 2000. *Trabajadores del campo* (fotografías). Asociación Cultural “Piedra Caballera”: Mingorría (Ávila).

III. 1. 1. Los cantes de besana en otras comarcas

Recogemos en este apartado otras letras que se realizaban durante la faena del arado en otras zonas. Una de las más significativas es esta que tiene grabada el Niño Bonela, un cante característica de su localidad malagueña de Casabonela:

En medio de un peñascal
estando yo arando un día
en medio de un peñascal
con una yunta mu flaca
me tuve yo que sentar
en medio de la besana
porque no podía más.
porque no podía más.
Bohhhhh

Qué vida más arrastrá
es la del pobre gañán
qué vida más arrastrá
tol día pincha que pincha
y por la noche gana un real
y a la noche gana un real
bueno bueno.

En un artículo ⁴⁸ en su blog, el compañero de este programa de doctorado Antonio Conde habla de las temporeras en la provincia de Granada. Conde afirma:

Teniendo en cuenta las diferentes teorías, no sólo de su origen, sino de sus características musicales y melódicas, todas ellas guardan entre sí un halo de cante primitivo con cierto aire romanceado. La provincia de Granada tiene en su haber un repertorio de estos cantes poco conocidos pero que todavía hay cantaores con afán de que no se olviden y no se pierdan en el tiempo. Estos cantes son auténticas reliquias, que de no ser por aficionados que grabaron con sus cámaras arcaicas, no tendríamos apenas documentación sobre estos cantes. Sin lugar a dudas, son las temporeras de Montefrío las más conocidas y de las que disponemos más grabaciones. Haber más, haylas, pero están casi desaparecidas y el tiempo hará que se pierdan. Si de Montefrío tenemos las más conocidas, son Manuel Ávila y Juan Pinilla dos de los más importantes transmisores de estos cantes. Pero retrocediendo en el tiempo hay que hablar de Rogelio Peña Moreno. Cantaor aficionado donde los haya, legó estos cantes a generaciones venideras. Una de las muestras más conocidas son las grabadas en el disco Mosaico de cantes granadinos editado a raíz del XI Congreso de Actividades Flamencas (Granada, 1983).

Conde recoge letras que Rogelio de Montefrío grabó en una actuación en directo:

Y echa luz a la vega
enciende niña el candil
y echa la luz a la vega

⁴⁸ Conde, Antonio.2013. *La temporera de Rogelio Montefrío*. Granada: <http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013/11/la-temporera-de-rogelio-de-montefrio.html>

y vino a los hortelanos
ya tenemos luna nueva.

Dios te guarde Tío Frasquito
qué buenas están las papas
revueltas con los tomates
y en teniendo mucha pringue
¡qué bien, pásame el gaznate!

Además, Conde habla de un cante de 1912 y apunta que podría ser la primera grabación de un estilo de estas características bajo el título “Diligencia de Cartagena a Murcia”⁴⁹ que entona coplas habladas y cánticos pareados además de arrear a las mulas de la diligencia.



Muleros arando en la campiña

Francisco Martínez publicó un interesante estudio sobre la pajarona, uno de los cantes populares de besana que más arraigo tuvo en Bujalance y en la

⁴⁹ VV. AA.: 1912. *Diligencia de Cartagena a Murcia*. Madrid: Disco Odeon Sor Arana.

comarca campiñega del Alto Guadalquivir. Este cante campesino, al igual que nuestra gañana, se ejecutaba sin guitarra mientras se araba con los bueyes o los mulos, un cante que en Bujalance denominaban de besana, de gañanes o pajarona.

El cronista oficial de Bujalance afirma:

La pajarona es un cante campesino propio de Bujalance y su comarca que se encontraba olvidado, aunque, afortunadamente, no perdido y que ha sido recuperado por un puñado de aficionados que en 1983 fundaron una peña cultural flamenca a la que llamaron “La Pajarona”. Nombre que respondía a una cita literaria y al recuerdo de algunos aficionados mayores del lugar que hablaban del cante por pajaronas. Es un cante campesino sin guitarra, que hacían nuestros mayores mientras araban con los bueyes o los mulos, un cante al que se llamaba cante de besana, de gañanes o pajarona. Este cante campesino surge de la forma de trabajar en nuestra campiña durante siglos, ayudado de bueyes y mulos fundamentalmente y en peonadas de sol a sol. La pajarona constata el apego a la tierra del gañán que la trabajaba y la necesidad de comunicación en un ambiente hostil. Mientras araba, el cante de las pajaronas salía del alma y hacía más llevadero el trabajo. Era un cante puramente laboral y campesino. En las pajaronas, el intérprete siempre canta de corrido los cuatro versos de la copla y luego repite los dos primeros. En medio suele utilizar, a modo de apoyatura, el cuarto verso de nuevo o parte de él, que a su vez repite, de modo y manera que, realmente, canta siete versos. Se trata de estrofas de cuatro versos, por lo general pentasílabos y heptasílabos. Además de las letras poéticas de Mario López conocemos otras muchas, absolutamente populares y anónimas, ligadas muy directamente con el devenir diario: la besana, el arado, los avíos, los bueyes, los largos días..., se permiten incluso alusiones geográficas.

En la pajarona, el intérprete siempre canta de corrido los cuatro versos de la copla y luego repite los dos primeros. En medio suele utilizar, a modo de apoyatura, el cuarto verso de nuevo o parte de él, que a su vez se repite, de modo y manera que, realmente, canta siete versos. Se trata de estrofas de cuatro versos por lo general pentasílabos y heptasílabos. El origen del nombre se debe a que en esa tierra cordobesa abundan las perdices, popularmente llamadas perdigones, o simplemente por antonomasia en toda la campiña, el pájaro. Este pájaro tiene su momento más hermoso de celo bien de mañana, hora que tiene su referencia popular precisamente a ese fenómeno: el revoloteo del perdigón. Para el que se acostó cansado de trabajar, es a esta hora del revoloteo del pájaro, cuando ya se repararon las fuerzas por la noche, la más propicia para el amor. Pero hablamos de la labor del arado en el cortijo en la que el hombre está solo, la ausencia de la compañera hace fácil la asociación no ya al pájaro, sino a la “pájara”. A la hora del revoloteo ya está el campesino en la besana ya que para aprovechar desde el primer al último minuto se duerme en los pajares del caserío. De esto hablaba Agustín Gómez en una conferencia⁵⁰ el 6 de noviembre de 1997 en la peña de Bujalance:

La copla pasa de un yuntero a otro a cierta distancia, cada uno con su yunta de mulos o de bueyes, puede decirse que la copla como el pájaro de surco a surco, pero la copla es femenina y le llama, no pájara, sino pajarona en atención a su grandeza expresiva. A la quarteta seguidillera de heptasílabos y pentasílabos asonantados es frecuente ponerle añadidos que se avengan a la propia expresión cantaora, pero no dejan de ser apoyaturas que nada fundamental añaden. Esta versión del cante de besana tiene ya forma melódica con una expresión que nos induce a una melancolía agridulce. Al final de estas coplas se vuelve a los dos primeros versos a manera de remate.

⁵⁰ Gómez, Agustín. 1997. *Los cantes campesinos*. Homenaje a Mario López. Conferencia pronunciada en la Peña La Pajarona. Bujalance.



Sede social de “La Pajarona”

Luis López Ruíz escribe en la Revista⁵¹ XX Aniversario de la peña del municipio cordobés sobre la pajarona:

Es una toná campesina y como todas ellas, bien sean de ara, de trilla o de siega, se cantan de corrido, sin solución de continuidad, tan descarnadas y tan desprovistas de adornos que no hay ni entrada ni remate. Acorde totalmente con su temática y sin la más mínima intención de hacer un chiste, diríamos que el cantaor va directamente al grano. Son cantes de labriego en faena, desarrollados en una misma comarca aunque con determinadas diferencias según las zonas y que, por la misma razón, van tomando nombres distintos: en Bujalance es la pajarona; en Montilla, cante de ara; en Porcuna y Puente Genil, temporera... De entre todas estas tonás campesinas primitivas cabría quizás establecer una diferencia: temporeras, pajaronas y cantes de ara en general por un lado y cantes de

⁵¹ López Ruiz, Luis. 2003. *La pajarona*. Bujalance: Revista XX Aniversario de La Pajarona.

siega o trilla por otro. Mientras éstas últimas se cantan – o se cantaban – individualmente (las de trilla) o, a veces, a coro (las de siega), aquellas en cambio solían cantarse dialogadas entre dos yunteros que iban marcando los surcos de la besana. Era como devolverse el cante el uno al otro. Cada uno de ellos, al terminar su copla, pasaba el turno a su contrincante con diversos gritos indicativos como: ¡al otro!, ¡pal que viene o ¡échalo!.

Sobre la ejecución individual o grupal de estos cantes, discrepamos con López Ruíz, ya que en la trilla, al menos en Torredelcampo, nunca se cantaba solo, siempre era una labor grupal al igual que la siega, en cambio, las gañanas se cantaban muchas veces en solitario con la única compañía de la yunta. Tampoco en la gañana se vuelve a los dos primeros versos a manera de remate como sucede en la pajarona.

Alfonso Benítez López rememora en un artículo⁵² el día de la presentación del disco *Cantaos de Córdoba* dirigido por Agustín Gómez, un emotivo acto al que asistió como secretario de la Peña Cultural Flamenca “La Pajarona”. Benítez afirma:

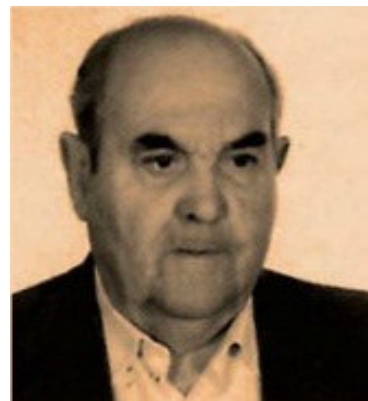
Agustín Gómez tenía interés en que se grabasen las pajaronas. La tarea fue fácil, ¿qué aficionados mayores tenemos en nuestro pueblo que puedan recordar y reproducir aquellos cantes que, en otro tiempo, fueron tan usuales en nuestra campiña? Efectivamente, a Paco Pajares ya se las habíamos oído así que pensamos también en Pedro Montero y una vez más acertamos. La presentación del disco se hizo coincidir con la final del Concurso Nacional de Córdoba en el patio del Palacio de Viana que estaba lleno de artistas (Pele, Juli Córdoba, Churumbaque, Manuel Palma, Pilar López, Mario Maya y Antonio), había mucha gente. En medio y perdidos entre tantos nobles del arte y de la cultura, nuestros mayores Pedro Montero, Pepe Pajares, Pepe Pajares (hijo) y el que esto escribe. En medio

⁵² Benítez López, Alfonso. 1985. *Este Cante es nuestro*. Bujalance: Reparto de Feria.

de la presentación, Agustín pinchó un disco como muestra de lo grabado y las voces de nuestros paisanos, Pedro Montero y Pepe Pajares, ocuparon el Palacio de Viana... el mítico cante de las pajaronas del que nada había grabado fue oído en el sepulcral silencio de un montón de buenos aficionados, el viejo cante campesino acababa de ser recuperado gracias a la técnica de la grabación. Agustín Gómez pidió un aplauso para los viejos arcanos de la pajarona que estaba allí presentes y el patio se abrió como un abanico, dejando a dos hombres sencillos y emocionados recibiendo el más venerable aplauso que se pueda recibir.



Pedro Montero



José Guadix "Pajares"

En la ejecución de la pajarona encontramos diferencias con la gañana, ya que en el cante de Torredelcampo no se hacen de forma continua los cuatro versos, sólo los dos primeros repitiéndose el primer verso dos veces después del segundo verso. La estructura de la gañana cantada sería la siguiente:

Que tanto suena
amor mío, ¿qué traes?
que tanto suena
que tanto suena
un zapato al arrastra
y otro sin suela.

En Marmolejo (Jaén) también fueron conocidos estos cantes campesinos con la denominación genérica de “araoras”, pues fueron los estilos que muleros y jornaleros entonaban mientras araban con las yuntas o sembraban la simiente. Muchas de sus letras hacían referencia a las cualidades de los animales de labor, bueyes o mulos, que iban tirando del arado. En Marmolejo hubo también en otras épocas con cantaores aficionados que practicaron con acierto las distintas modalidades de cantes flamencos, pero fueron especialmente los cantes entonados durante las faenas agrícolas los que más arraigo tuvieron y con mayor frecuencia se entonaron. Uno de los cantaores mejor dotado fue Antonio Robles Gómez apodado “Perejil” muy solicitado en las fiestas y en los lagareos aceituneros. Cuentan de él que mientras araba en las fincas de Herrero y Torremayor, sus cantes se escuchaban con total nitidez en los ruidos de la población cuando de allí venían los vientos, en alusión al torrente de voz que gastaba.

III. 2. La siega, una oda a la picaresca

“A segar son idos
Tres con una hoz
Mientras uno siega
Holgaban los dos”⁵³

Las letras de la siega se caracterizan por su carácter pícaro, sexual y en ocasiones soez. Los campesinos pasaban varias jornadas fuera de sus casas y la ausencia de sus amadas y el calor estival los enfervorecía. Para muestra estas letras:

Una rubia me engañó

⁵³ Covarrubias, Gonzalo de. 1627. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Burdeos: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université.

me llevó a la linde un trigo,
cuando volverá la rubia
a tener tratos conmigo.

Te pusiste a esculcar
los nabos en la canasta
y adónde viniste a dar
con uno de mala casta.

Algunas están impregnadas de machismo, ya que predominantemente eran cantadas por hombres que vivían en una sociedad patriarcal donde el varón solía mandar en casa:

Cuando Jesucristo vino
al hombre no le hizo ná
y a la mujer, junto al culo
le atizó la puñalá.

Del revés del pepino
son las mozuelas
por donde el pepino amarga
dulces son ellas.

Un hecho a tener en cuenta son los tabús, las metáforas que aparecen en las canciones puestas en boca de mujer como por ejemplo la que veíamos anteriormente en la gañana:

Vino mi novio
estando mi madre en misa
si durara la misa
hasta el otoño.



Siega en Torredelcampo en los años 70

O las que acabamos de ver de la siega cantadas por hombres. Lo explica muy bien María Teresa Hidalgo⁵⁴ en su trabajo sobre las canciones de ronda en las Vegas Altas del Guadiana:

Cuando la sexualidad se empieza a hacer patente en los mozos y mozas a los que va dirigida, comienzan a aparecer una serie de imposiciones sociales y tabús con referencia a la mujer. La mujer debía atraer la atención de los hombres, pero manteniendo siempre su condición de inocencia y virginidad. La conducta social establecida como válida era aquella en la que la mujer se mantenía virgen hasta el matrimonio. Por ello, en algunas canciones se hace referencia a la necesidad de ser cauta ante posibles proposiciones contrarias a este hecho por parte del género masculino. Y, sin embargo, no se suele hacer referencia de manera explícita al acto sexual, haciéndose visible cómo el ideario social modifica a través de metáforas aquello prohibido, evidencia los temas tabús.

⁵⁴ Hidalgo Hidalgo, María Teresa. 2014. "Las canciones de ronda en el ciclo vital de la mujer en las Vegas Altas del Guadiana (Badajoz)", *Revista de Folklore*, 393: 57- 87.

Debido a esto, en algunas canciones aquella terminología ligada al sexo no aparece de forma explícita, excepto en aquellas cuya función es la picaresca y el humor considerado de adultos. “En la tradición oral se ha considerado que la obscenidad alcanzaba un nivel mayor a nivel verbal, que consistiría en emplear palabras indecorosas, porque ofenden el pudor, el decoro de las personas”, afirma José María Domínguez⁵⁵ en su artículo sobre el retrato erótico femenino en el cancionero extremeño.

Buxó⁵⁶ añade que “el tópico de los tabús lingüística ha servido para explicar, en muchas ocasiones, las diferencias sociales entre los hombres y las mujeres. En diversas culturas se encuentran numerosos ejemplos de tabús lingüísticos especialmente referidos a restricciones en la selección de ciertos aspectos de vocabulario”.

Continuamos viendo las letras de la siega en la que las alusiones al sexo sin pudor son continuas. Una vez más en boca de hombres:

Niña si quieres pesarte
aquí traigo la romana
y el gancho para engancharte
ponte en postura de rana.

O esta otra que compara dos parajes de Torredelcampo con ciertas partes del cuerpo femenino:

Todas las mujeres tienen

⁵⁵ Domínguez, José María. 2008. “El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño”, *Revista de Folklore*, 307: 33-55.

⁵⁶ Buxó, María Jesús. 1991. *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona: Editorial Anthropos.

en la barriga un candil
y un poquillo más p'abajo
Cuesta Negra y Cagatín.

Los segadores realizaban su trabajo en cuadrillas de varios gañanes por lo que la presencia de varios compañeros favorecía el carácter misógino de estas letras, a diferencia de lo que sucede en las gañanas donde estos temas no se prodigaban tanto, ya que durante el arado los campesinos iban solos con su yunta. Las alusiones a los genitales femeninos son muy frecuentes con el uso de diferentes metáforas como *toledano* o *candil*, son la tónica común en los cantes de siega:

Una vieja muy revieja
se lo miraba al solano,
de cuando en cuando decía:
¡qué viejo está el toledano!

Una abuela muy revieja
se lo miraba y decía:
“Este candil cuando nuevo
bien que gastaba torcía”.

Úntatelo con aceite
si no se te pone bueno
se te pondrá reluciente.

Hay otra letra que alude de nuevo al órgano reproductor femenino e incluso iguala a todas las mujeres a través de la micción, una letra que otorga al proceso de orinar una especie de poder igualitario:

Una niña muy bonita
por muy bonita que sea

nunca deja de mojarse
los pelitos cuando mea.

Otras veces es el despecho hacia la mujer el que reina en estas letras:

Rosa te puso tu mare
qué nombre más desgraciao,
los claveles y las rosas
siempre mueren deshojaos.

Eres más fea un cuco
y más negra que una graja,
eres una albarda rota
que se le sale la paja.

Si piensas que por eso
me das tormento
tú te quemas la sangre
yo me divierto.

O la añoranza por la pérdida de un ser querido toma también importancia dentro de la siega:

Cuando me voy a acostar
tiendo en la almohá un pañuelo
cuando me pongo a soñar
con la que tengo en el cielo
soñando me echo a llorar.

La pena por las desgracias, por la mala fortuna también tiene su lugar en estos cantes:

Soy colorín desgraciao
desde que salí del nío,
me cogieron los chiquillos,
por tres clavos fui vendío
y en la calle pregonao.

Me parieron pobre y feo
y en casa no fui querío
la mujer me salió mala
vaya juerga que he corrío.

A pesar del carácter burdo de gran parte de estas letras, había algunos cantes de siega más románticos e incluso con una comparación utilizando el santoral donde entra en juego de nuevo el carácter religioso:

Santa Rita con su llanto
conquistó a San Agustín
y yo que te quiero tanto
no puedo acercarme a tí
ni con risas ni con llanto.

O entra en juego el carácter infantil cual si se tratase de una nana:

Debajo del sol que sale
tiene mi niña la cama.
Sale el sol y la despierta
sale la luna y la llama.

Las diferencias sociales también toman protagonismo en la siega con esta letra:

Cuando paso por tu puerta

cojo pan y voy comiendo
pa que tu mare no diga
que de verte me mantengo.

Además, la época de la siega era una temporada de alegría generalizada porque suponía llenar la despensa de grano y de dinero la cartera. Es la recompensa pecuniaria al duro trabajo, el pago a las muchas horas sudando bajo el intenso sol. La siguiente letra es muy significativa porque encierra el anhelo de la boda, esa ceremonia tan importante y mucho más en aquella época, ya que conllevaba vivir en pareja. Incluso también se aprecia el carácter pecuniario de la siega, época en la no sólo se recogía el grano sino dinero para pasar gran parte del año:

A mí me gusta la siega
cuando ya se ha terminao
y llevo para mi boda
los dineros que he ganao.

Otras veces los motivos religiosos reportan al campesino un efecto de tranquilidad:

Siega, siega segaor
y no le temas a nadie
que en la punta de la hoz
llevas a la Virgen del Carmen.

Los placeres culinarios propios de estas faenas alivian las penas y las duras horas bajo el sol durante la siega. Ese pensamiento en la comida insufla energía:

A mí me gusta la siega
de mi tierra porque tiene

el almuerzo y la merienda
y el gazpacho que entretiene.

En otras se rinde un pequeño tributo al patrón de los agricultores, San Isidro:

San Isidro el labrador
el 15 de mayo es tu día
te sacan en procesión
con las vaquitas uncías.

También entra en juego la capacidad de trabajo del segador para ser contratado. Había piques entre los segadores para ver quién segaba más mieses, así que el buen segador gozaba de cierto prestigio en aquella sociedad rural. Si los manijeros no los conocían a la hora de contratarlos debían fiarse de su palabra. En esta letra también, la cañada tiene una clara alusión sexual:

Si me das palabra cierta
de que eres buen segaor
entrarás por mi cañada
segando a rapatelón
trigo, cebada y escaña.

O esta otra que se refiere también a las propias labores agrícolas:

Tiré el trigo a la tierra
nació verde y hacia arriba
y cuando grane la espiga
lo llevaré a la piedra.

Los animales también cobran presencia en la siega con cierto mensaje cual si se tratase de una fábula:

Al pasar por tu arrabal
echó mi galgo una liebre
déjala que vaya bien
que el que la lleva la entiende
y por pies no se le va.

O esta otra con más mensaje incluso:

Soy de la opinión del cuco
pájaro que nunca anía
pone el huevo en nío ajeno
y otro pájaro lo cría.

De nuevo entra en juego la liebre:

Un cazador cazando
perdió el pañuelo
y luego lo llevaba
la liebre al cuello.

En otras letras también se habla del calendario donde tenían más presencia la fecha de los santos que los días, se regían de alguna manera por un proceso onomástico. Esta letra es propia de las fechas de siega, en el mes de junio:

Entre San Juan y San Pedro
cuando hacen las calores
nacen los torillos bravos
y los potros corredores.

Las mujeres a veces participaban en la siega, arrancando matalahúva. Incluso hay algunas mujeres que participaban en esta tarea como el caso que veremos más adelante de Ana María Sigüenza, María *la del Gato*. De ahí se explica que

en la siega haya letras en boca de mujeres como ésta en la que se produce una especie de diálogo entre dos hermanas con el miedo presente al qué dirán en el pueblo, al encontrarse ambas embarazadas:

Hermana, hermana
no le digas a nadie
que estoy preñada.
Tranquila, hermana,
que no se lo diré
porque yo me figuro
que estoy también.

O esta otra más picarona:

Estate quieto, Vicente
y no me toques el refajo
si te quieres divertir
mete la mano debajo
y me tocas el golorín.

El bucolismo propio del campo también tiene presencia en la siega con esta letra:

Hortelano del río
échame nueces
échamelas a pares
cuatro en dos veces.

III.2. 1. Los cantes de siega en otras comarcas

La siega se ha practicado en todo el mundo por lo que los cantes durante esta tarea no son exclusivos lógicamente de tierras torrecampeñas. Recogemos en este capítulo algunos ejemplos de cantes de siega de otras zonas de España.

En la provincia de Burgos, los cantos de siega se cantan con mucha lentitud. En la aldea de Villalómez, “tienen como por sentado que el cantar ha de durar tanto como tardan en segar lo que si mal no recuerdo, llaman una morena o acaso brazado, como ellos significan en el cantar”.⁵⁷

El *Cancionero del campo*⁵⁸ de Bonifacio Gil recoge estas letras de siega:

De tres manadas, gavilla;
De tres gavillas, brazado;
De tres brazados, morena;
De tres morenas, un carro.

El segar en agosto
Dicen que es vicio;
A la sombra estaba
La que lo dijo.

¡arre ya, ya! (provincia de Burgos. Se canta también para trillar).

El sol se va a poner.
Por detrás de aquellos cerros
El sol ya se va a poner;
Los amos se entristecen

⁵⁷ Olmeda, Francisco. 1903. *Folklore de Burgos*. Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora.

⁵⁸ Gil, Bonifacio. 1965. *Cancionero del campo*. Madrid: Taurus.

Y los peones se alegran.
El sol ya se va a poner. (provincia de Burgos)

Segaba la niña
Y ataba,
Y a cada manadita
Descansaba.

Segaba, segaba y ataba,
Los haces,
Y qué de suspiros
Daba al aire.

Segaba; segador, no siegues
De prisa,
Que la que va atando
Es muy niña. (Castilla la Vieja).

Siega, siega, segador
¡jooo, macho!
Y no le temas a nadie
Que en la punta de la hoz
Llevas la Virgen del Carmen.
¡Chaparra!

Siega, siega, segador. (Entre verso y verso de esta copla manchega, el que canta
observa una larga pausa)

En el *Cancionero Popular de Jaén* ⁵⁹ se contempla esta letra como copla de
segadores:

⁵⁹ Torres, María Dolores. 1972. *Cancionero Popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios
Giennenses.

Yo he visto un lagarto arar
y a una chicharra en camisa
y un sapo iba detrás
el pobre muerto de risa.

III. 3. La trilla, el cante de la era

Las letras de la trilla son más bucólicas y semejantes a las de la gañana, se alejan del carácter pícaro de los cantes de siega.

Los propios animales acaparan incluso los piropos de sus dueños, en una época donde no se podía presumir de coches se *roneaba*, se alardeaba de mulas:

Una mula tenía
que era romera
trillando la mejor
dueña era de la era

Además de la comida, lo pecuniario por supuesto es el fin de todo campesino después de las fatigas pasadas el *poderoso caballero* es lo que más ansía y mucho más en una época donde lo que no sobraba precisamente era el dinero:

Dice el trillero,
ya está la parva hecha
venga el dinero.

Otras letras recogen rituales del pueblo y formas de vida. El baile era fundamental en aquellos tiempos como forma de acceso y primer contacto con una mujer. Las fases del cortejo amoroso estaban totalmente establecidas

en una especie de código no escrito: sonrisas y miradas mientras se paseaba por la plaza y de ahí a esperar a que llegara un baile para poder marcarse un pasodoble con la pretendida. Esta letra refleja este ritual y no está exenta de sentido erótico:

Una niña en un baile
se lo miraba
la punta del zapato
que le apretaba.

La figura de la suegra se convertía a veces en un auténtico temor para el yerno, un miedo tremendo a la madre de la novia a la que se llegaba a comparar incluso con la muerte:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si le temo a tu mare
más que a la muerte

Me dijiste que entrara
que estabas sola
y allí estaba tu madre
la picarona.

Otras letras recogen escenas bucólicas y están totalmente emparentadas con las nanas:

Pajarillo no cantes
en el almendro
no despiertes a mi niña
que está durmiendo.

O esta otra:

A la orilla de un río
canta un canario
échale cañamones
que cante claro.

La meteorología es clave también en la labor de la trilla, ya que se requiere un poco de viento para poder aventar y separar así la paja del grano. Los campesinos vivían pendientes del cielo, que era el único que influía en la configuración de su jornada laboral:

Si esta tarde hace aire
quiero ablenar
de noche meto el grano
mañana vamos a segar

El desempeño de cada labor se explicará por separado en los próximos capítulos.

III. 4. La música alivia el trabajo: la meloterapia de los cantes campesinos

Si cada hora viene con su muerte
si el tiempo es una cueva de ladrones
los aires ya no son los buenos aires
la vida es nada más que un blanco móvil

usted preguntará por qué cantamos

si nuestros bravos quedan sin abrazo
la patria se nos muere de tristeza

y el corazón del hombre se hace añicos
antes aún que explote la vergüenza

usted preguntará por qué cantamos

si estamos lejos como un horizonte
si allá quedaron árboles y cielo
si cada noche es siempre alguna ausencia
y cada despertar un desencuentro

usted preguntará por qué cantamos

cantamos por qué el río está sonando
y cuando suena el río, suena el río
cantamos porque el cruel no tiene nombre
y en cambio tiene nombre su destino

cantamos por el niño y porque todo
y porque algún futuro y porque el pueblo
cantamos porque los sobrevivientes
y nuestros muertos quieren que cantemos

cantamos porque el grito no es bastante
y no es bastante el llanto ni la bronca

cantamos porque creemos en la gente
y porque venceremos la derrota

cantamos porque el sol nos reconoce
y porque el campo huele a primavera
y porque en este tallo en aquel fruto

cada pregunta tiene su respuesta

cantamos porque llueve sobre el surco

y somos militantes de la vida

y porque no podemos ni queremos

dejar que la canción se haga ceniza.

(Mario Benedetti, *Por qué cantamos*⁶⁰)

Una de las características de la música de origen folklórico es su naturaleza ágrafa: su pervivencia se asegura gracias a la transmisión oral. Otro de sus atributos es su carácter funcional lo que implica una asociación a usos específicos. La función se refiere a las razones de su utilización y particularmente al propósito de fondo para el que sirve: como expresión de las emociones, por el simple gusto estético, como entretenimiento y diversión o a fin de provocar una respuesta física.

Los usos y funciones de la música constituyen uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta por la etnomusicología. Para estudiar la música como un aspecto más del comportamiento humano, no basta con hacer un estudio descriptivo de los acontecimientos relacionados con ella, sino que hay que investigar además su significación, qué sentido tiene para las personas que de ella participan y de qué forma les afecta.

¿Cuál es la función de las canciones de trabajo? Se habla principalmente de la influencia benéfica que la música ejerce sobre los animales que ayudan al hombre, pues los calma y los vuelve más dóciles; tanto que hay quien cuenta que en ocasiones prohibían cantar a los que se ocupaban de la trilla, ya que los animales se dormían y no rendían lo suficiente. Y naturalmente, no hay que olvidar que la ejecución musical proporciona un efecto de alivio a los

⁶⁰ Benedetti, Mario. 1998. *Cotidianas*. Madrid: Visor Libros.

trabajadores, divirtiéndoles en lo posible de su monotonía y pesadez de las faenas. El refranero español sentencia: “quien canta, su mal espanta”.

Blas Infante aseguraba en *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*⁶¹ escrito en 1929 que el cante es “capricho menospreciable, de decadencia, de juerga, de histriones, de juguete... no cantan para agradarse a sí mismos, sino para liberar su pena prisionera. Por eso, nuestro cante es “música democrática”.

Las letras de los cantes de gañana, siega y trilla reflejan todo el espectro de las formas de vida de Torredelcampo, pero a pesar de ese carácter social que se puede extraer de las coplas, estos cantes poseen ante todo un carácter funcional. Su principal objetivo es aliviar la tarea del campesinado creando un efecto meloterápico donde la música mitiga las fatigas del gañán. Sería muy chauvinista afirmar que estos cantes son exclusivos de Torredelcampo, ya que en el campo se ha cantado desde tiempos inmemoriales y en todo el mundo.

Los cantes de laboreo se dan en todos los pueblos que se han dedicado de una forma u otra a la agricultura. En África, desde Marruecos hasta Angola, muchos campesinos los practican todavía. Los colonizadores españoles del periodo colonial de América permitieron este tipo de interpretaciones buscando elevar la productividad de los esclavizados en las haciendas. Hoy por hoy, este género musical pervive en ciertas expresiones guturales, pujidos o gritos que se repiten durante las faenas agrícolas. En las versiones más complejas, propias de San Basilio de Palenque, María la Baja y Sincerín (Colombia) se emplean las décimas. El litoral del Caribe es rico en variedades de este tipo denominadas zafras, maestranzas y vaquerías.

⁶¹ Infante, Blas. 1980. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

En la isla italiana de Sicilia también existen algunos cantos para acompañar las faenas del campo como estos que hemos recogido:

Simenza bedda (Simienza bella)

Simenza bedda
chi torni a la terra
dunni nascisti 'nta sta brunna spiga
dicci a la matri toi chi 'nta lu pettu
ti strinci e ti nutrica
e nun ti lassa no morta di siti
dicci all'acqua ca torna di lu cielu
dicci all'estati e all'ummernu
ca nun ti manna
scirocco e gelu
scirocco e gelu.

Tira mureddu miu, tira e camina,
cu st`aria frisca e duci di la chiana,
cu scrusciu di la rota e la catina,
vi cantu sta canzuna paisana.

Tira morello mio, tira e cammina,
con quest`aria fresca e dolce della piana(pianoro),
al rumore della ruota e della catena,
vi canto questa canzone paesana.

En Portugal hay también una canción relacionada con el tiempo de la siega denominada *É o tempo de segar* que la canta Rosa Nascimento. Reproducimos aquí una parte de la canción:

É o tempo de segar e tu sem vacilar,
Declaraste sem temor: “Não posso trabalhar?”
Vem, enquanto Cristo, o Mestre, está a te chamar:
“Jovem, jovem, ó vem trabalhar!”
Vem e vê os campos brancos já estão
Aguardando bravos que os segarão;
Jovem, desperta, faz-te pronto e alerta!
Queiras logo responder: “Eis-me aqui, Senhor”
Olha que a seara bem madura está;
Que colheita gloriosa não será
Jovem, desperta. Faz-te pronto e alerta!
Poucos dias são que restam para o segador!

En todos los lugares y desde tiempos remotos se ha cantado en los campos. Uno de los países donde se ha cantado en el campo y se sigue haciendo es Cuba. La música campesina original se circunscribe al punto cubano y al zapateo. Sin embargo, formas antecedentes del son cubano tienen su origen en zonas rurales montañosas de las provincias más orientales. Similar origen al son tiene el changüi, el nengón, el kiribá, que se ejecutan hoy por grupos campesinos que lo recuerdan en las localidades rurales de la provincia de Guantánamo. En todos ellos se usa la copla o la cuarteta y la décima, alternando con un estribillo de son. En la Isla de Pinos se ejecuta el sucu-sucu, forma antigua del son cristalizada allí a principios del siglo XX en un momento de migración interna de braceros orientales que buscaban trabajo en la construcción de obras y en la explotación forestal. En las zonas centrales “ciego de Ávila, Camagüey y Las Villas- se recuperan en este momento por grupos de artistas aficionados, que son muy similares al gato de Argentina y la cueca chilena. Todas son de pareja suelta y contienen un argumento jocoso y

erótico que representan los bailadores, una temática totalmente relacionada con la de nuestros cantes de siega. En estas danzas se usaron como grupo acompañante el tres, la guitarra, el güiro, un pequeño tambor, o bien, acordeón timbal y güiro”.⁶²

De esta música campesina: formas antiguas del son y del punto, los autores de teatro cubano crearon géneros para sus obras vernáculas que representaban una vida campesina idílica, con textos descriptivos de contenido bucólico, al cual le llamaron guajira.

Mucho más cerca, en Murcia, también se ha cantado mucho en la huerta como refleja Díaz Cassou en el cancionero panocho:

En la huerta surge espontáneamente la copla, bella y poco duradera como las flores. Por cualquier motivo, con cualquier estímulo, el basurero, el zagal de mulas, el gañán improvisan aquellos que llamaba versetes de antiguo rimar el Canciller Ayala, la copla, que viva y fugaz como la ocasión que la inspira, graciosa y pintoresca como nuestras huertanas, o sabichosa y epigramatical como nuestros huertanos, copla sencilla o copla con vuelta (sueitas) (seguidilla), si es chispazo de sentimiento o de ingenio, es cantada por centenares de bocas, y escuchado por millones de oídos, corre de pueblo en pueblo y pasa de padres a hijos.

El escritor murciano habla también de los cantos de labranza:

Cada faena agrícola penosa, tuvo, en la huerta de Murcia, su cantar que la hiciera más llevadera. Estos cantares son bellísimos y la tonalidad es, en todos, muy parecida: al fin de cada verso, prolongado calderón; largo silencio en que el cantaor increpa a los animales con que trabaja o suelta

⁶² Leymarie, Isabell. 2005. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal.

interjecciones, que suelen ser nada poéticas. En tiempo de siembra, al caer la tarde, cuando parece sentirse el cansancio del día, los pájaros callan y unos insectos buscan el sitio donde pasar la noche, mientras otros se apresuran a bañarse y nadar en el último rayo de sol, en aquellos momentos del crepúsculo en que la naturaleza corre sus velos de sombra para invitar al hombre a que dé tregua a sus trabajos, el que labra se siente inspirado por la melancólica belleza del atardecer murciano, y encorvado sobre la esteva, entona ese cantar.

Recogemos aquí algunos ejemplos expuestos en el cancionero panocho:

Cantar del alma que sale,
Es pájaro que no muere;
Volando de boca en boca,
Corre mucho y vive siempre.

Aquer que labra con mulas
No diga que pasa penas,
Y aquel que labra con burras,
Trabaja tanto como ellas.

Pá el oficio del labraor,
Sa mester poca arvirtencia;
Qu'en el labrar yunto y hondo,
Está encerrá toa la cencia.

No hay mejor tierra en er mundo
Que la tierra cuando es negra,
Ni reja con más virtú
Que la reja sanjuanera.

Lucía San Juan de Junio

Trilla er Güertano,
Y en er tiempo de la trilla
S'asan los pájaros:
¡Arre Pulía!
Si pá ti no es la parva
Tampoco es mía.

La Pulía y la Gitana
S'asan trillando,
Sin saber que pá ellas
No quea ni un grano.
¡Arre animales!
Que también trilla y s'asa
Er que lo sabe.

José Francisco Ortega en la obra *Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX*⁶³ habla también del carácter meloterápico de estos cantes: “En las labores del campo y de la huerta, amén de dar rienda suelta a toda clase de sentimientos, los trabajadores han encontrado en el canto una ayuda, el alivio necesario para sobrellevar sus tareas”. Los cantos son de ritmo libre, no sometidos a la disciplina del compás lo cual significa que no hay acentos que aparezcan de manera regular o periódica.

Sobre este aspecto, así como sobre la forma de interpretarse comenta José Verdú⁶⁴:

⁶³ Ortega, José Francisco. 2008. *Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX*. Murcia: Revista Murciana de Antropología.

⁶⁴ Verdú, José. 1906. *Colección de cantos populares de Murcia*. Madrid: Academia de Bellas Artes Virgen de la Arrixaca.

“Entre verso y verso hacen pausas de mucha duración, y casi siempre, increpan a los animales con que trabajan. Se canta ad libitum y para no destruir su carácter se transcribe sin ritmo ni medida. No tiene estribillo y lo cantan en tiempo muy lento. La nota final de cada frase la prolongan exageradamente y la sostienen mientras conservan aliento. Entre verso y verso hacen pausas de mucha duración”.

Díaz Cassou recrea magistralmente ese ambiente en el que el trillador se anima a cantar:

Desde el cielo inflamado de nuestro mes de junio, el sol de mediodía vibra rayos de fuego sobre la requemada huerta y sus amarillas parvas. Todo desfallece en la angustia del calor: el pájaro, con el pico entreabierto, apenas ha tenido fuerza para venir a posarse en la rama del árbol en cuyas hojas arrugadas apenas encuentra sombra el insecto y a cuyo pie se agrupan las gallinas con las alas caídas, y los perros con la lengua pendiente y el ojo fijo y encarnizado. El panocho, cubierta la cabeza con gran sombrero de palma, vestido con camisón y zaragüelles, remangados los brazos, desnudos pie y pierna, cambiando, a cada momento, de mano, riendas y látigo cuyo ligero peso lo fatiga, encuentra todavía alientos para lanzar al aire el canto de la trilla. No es el canto del cansancio, como el del labraor; es el canto de agotamiento, que se arrastra expirante, interminable, acompañado por el monótono chirrido de las incansables cigarras.

También es interesante el comentario de Pedrell⁶⁵ que empieza por señalar el carácter secundario que tiene los textos en estos cantes, para luego referirse a su carácter y forma de interpretarlos:

⁶⁵ Pedrell, Felipe. 1917. *Cancionero Popular Musical Español*. Barcelona: Extramuros.

Los (cantos) de trilla son bellísimos en su misma monotonía grandiosa... A veces, hasta se pasa sin la palabra, bastándole una simple onomatopeya para expresar todo lo que necesita. Cuando utiliza la palabra, y hasta el mismo verso, si no adopta, como sucede muchas veces, una simple idea más o menos relacionada con el trabajo, coloca entre onomatopeya y onomatopeya o entre palabra y palabra, ¡ayes! que, oyéndolos, llegan al alma, o quejas inarticuladas sin verbo que las traduzca, arrastrándose entonces las notas en prolongado calderón seguido de largo silencio, en que el que canta increpa con un vocablo o con un simple grito a los animales con que secunda su propio trabajo. Diríase que la manifestación del canto halla su inspiración en el mismo cansancio, en la fatiga y en el agotamiento, que tan admirablemente reflejan notas que se arrastran espirantes sin otro acompañamiento que el eco que reciben los grandes silencios de todo lo que rodea al cantor.

Rafael García Mateos hablaba de los cantos de trabajo como manifestación propia y auténtica que se hallan en el centro mismo de la canción popular y abarcan otros muchos aspectos de la poesía tradicional:

No es un género propio, puesto que puede manifestarse mediante diversas formas y distintas circunstancias, pero sí refleja un tipo claro y distinto de lo que es la canción, la poesía entendida como medio de distracción, de enfrentamiento a una realidad cruda y amarga y, en abundantes ocasiones, como compañía. Los cantos de trabajo son el compañero leal del segador que cruza Castilla en el estío, del labrador que siembra su tierra en el otoño o de los mozos que, entre risas y flores, van al molino cada tarde, cuando el verano ya cae. Según su nacimiento y según sus características reciben nombres diferentes, así son aradas las que se cantan tras la pareja y el arado, son cantares de trilla los que se desgranán en las eras, son tonadas de acribar el muelo las que se entonan al ritmo del movimiento del cedazo, son cantos de segadores aquellos que se lanzan al viento mientras se cercenan las mieses ya maduras... Del mismo modo que vemos una gran variedad de tipos hallamos,

igualmente, un amplio abanico de actitudes y condiciones, desde la canción desenfadada, festiva, hasta el recio son de réplica social o la dulce tonada amorosa. Todo lo señalado abre ante nosotros unas posibilidades inmensas de estudio y de análisis, análisis que conlleva la emoción y el placer del conocimiento de la literatura popular.

Según García Mateos, los cantos de trabajo son esencialmente una muestra de comunicación oral:

Si a los romances, las canciones, las coplas... podemos fijarlos e, incluso, difundirlos por escrito, los cantos de trabajo pierden toda su fuerza, condición y esencia cuando los desplazamos de su medio de expresión propio; se convierten en una muestra hierática de lo que nunca debe ser la canción popular. Yo no voy a citar o reproducir en ningún momento textos completos, tan sólo argumentaré mis tesis o afirmaciones acerca de su particularidades con aquellos ejemplos que considere más oportunos, para evitar en todo momento la momificación de algo que rebosa de vida por todos sus rincones. Es difícil, debido al amplio contexto de las canciones de trabajo, realizar una clasificación sistemática con rigor y unidad científica. Es una tarea que conlleva una serie importante de dificultades, puesto que si intentamos establecer una diferenciación por su origen, es decir, por el tipo de trabajo en el que solían cantarse, obtendremos un número, prácticamente imposible de reseñar de diferentes cantos de trabajo: cantos de vendimia, aradas, cantares de trilla, cantos de segadores, canciones de ir al molino, tonadas de acribar el muelo, jotas de recolección.

José Pedro López Sánchez comienza su *trabajo Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano*⁶⁶ haciendo una reflexión sobre el carácter meloterápico y funcional de estos cantes:

Como declara Zumthor⁶⁷, la generalidad de las culturas cuentan o han contado con una poesía oral, en su mayoría canciones, encaminada a sobrellevar o amenizar el cumplimiento de una labor, acompañándola. Sostiene que el canto hace entrar en acción, con la energía del verbo, el poder propio de la voz. A veces muy elaborada y otras reducida a unas formas breves y repetitivas, esa poesía ejerce una doble función: facilita, regularizándolo, el gesto de la mano, pero también contribuye a liberar al obrero que, cantando, se reconcilia con la materia trabajada y se apropia de lo que hace. A pesar del acierto del estudioso sobre la funcionalidad del poema, se podría decir que también se generaría una especie de simbiosis donde trabajo y canto estarían perfectamente entrelazados e interdependientes. Ya argumenta Bowra⁶⁸ cómo “las palabras iluminan la acción y la acción da cuerpo a las palabras”. Además, este conjunto de manifestaciones poéticas sería una forma de entender la poesía “como medio de distracción, de enfrentamiento a una realidad cruda y amarga y, en abundantes ocasiones, como compañía.

Según López, estas actividades agrarias se prestaban en especial a cruces con otras manifestaciones líricas y narrativas de la tradición oral como pueda ser el canto de romances, de flamenco, de sevillanas y otras coplas de laboreo. El investigador recalca de nuevo el carácter funcional de estos cantes:

⁶⁶ López Sánchez, José Pedro. 2012. “Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano”, *Olivar*, 13: 277-294.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5835/pr.5835.pdf

⁶⁷ Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

⁶⁸ Bowra, C.M. 1984. *Poesía y canto primitivo*, Barcelona: Antoni Bosch editor.

Nos hallamos ante un tipo de canto cuya funcionalidad primordial es la de distraer, se canta para desahogarse, como bálsamo a las tensiones y cansancio del trabajo. Estas canciones no son escuchadas por un público que se halle presente, son coplas de carácter íntimo en las que el hombre se dirige principalmente al animal y donde, libre de auditorio que lo cohiba, exterioriza sus sentimientos más personales de forma más abierta y sincera en el silencio del campo. En general, todas ellas encierran una espontaneidad excepcional en las que atributos como la sencillez, la franqueza y la manifestación sentimental inocente prevalecen y donde se expresan estados de ánimo conectados con los elementos de su entorno (clima, paisaje, etc.); elementos estos que actúan como telón de fondo e inspiración de estos cantares.

Como advierte Bonifacio Gil⁶⁹:

El trabajador, en plena Naturaleza, se siente hechizado, electrizado, pletórico de altos ideales, casi taumatúrgicos. Al verse solo (en algunas de sus faenas) echa a volar su fantasía y a veces crea rasgos líricos de evidente originalidad y expresión.

Todo ello deriva en unas canciones de tonos dulces y melancólicos de naturaleza básicamente amorosa, “inocente a veces, chispeante de malicia otras, cuyo encanto reside precisamente en su intrascendencia”, como sentencian Antonio Mairena y Ricardo Molina en *Mundo y formas del cante flamenco*⁷⁰.

⁶⁹ Gil, Bonifacio. 1965. *Cancionero del campo*. Madrid: Taurus.

⁷⁰ Mairena, Antonio y Molina, Ricardo. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al – Andalus.

Son muchas las regiones y los ejemplos que podríamos poner en todo el mundo de cantes que acompañan las labores agrícolas. Andalucía, por supuesto, también tiene sus propios cantes de laboreo al ser una región que ha subsistido y subsiste en gran parte por su agricultura, ya que hasta la primera mitad del siglo XX España entera, y Andalucía aún más, se dedican básicamente a la actividad agrícola. En toda España hemos podido recoger cantes propios del campo como en el cancionero asturiano, cántabro, manchego o extremeño que están plagados de coplas relativas a faenas campestres.

Hay varios tipos de cantes de laboreo en toda Andalucía como las arrieras, las aceituneras, las gañanas, las trilleras, cantes de siega, pajaronas, muleras.

El diálogo con los animales, la ilusión por la comida o el dinero, la satisfacción del trabajo bien hecho o la protección por parte de la religión eran algunos de los motivos de las letras que infundían ánimos a los campesinos provocando un efecto meloterápico importante que les permitía seguir adelante con sus tareas y sobrellevarlas de la mejor manera posible.

Cada cante del cante como la gañana, la siega y la trilla tiene su propia música y temática específica, como analizaremos en los próximos capítulos más a fondo.

III. 4. 1. Cantes de laboreo, ¿los únicos de trabajo?

Tras analizar el papel de los cantes de laboreo, un papel funcional como acabamos de ver, abrimos un subcapítulo para preguntarnos e intentar responder si nuestros cantes son realmente los únicos de trabajo, es decir, los que se han usado para aliviar las fatigas laborales y hacer más llevadera la rutina laboral. Tradicionalmente en el mundo del flamenco, se ha entendido que los cantes de fragua y de las minas eran también estilos que iban asociados al trabajo de los metales y a la extracción de los minerales.

Esa percepción idílica de cantar dentro de la mina fue enterrada pronto por numerosos estudios de investigadores que concluyeron que en la mina no se ha cantado nunca. Así lo expresa también el cantaor *Fosforito* que nos comenta:

Hay una leyenda falsa en torno a que los cantes de las minas sean de trabajo, eso no es cierto. Los mineros, antiguamente, bajo tierra, cuando no existían esos extractores de partículas, la gente del campo cuando no había, se agarraban a un clavo ardiendo y se metían en las minas siendo niños y morían con menos de 30 años muchas veces por silicosis. Era imposible que un minero pudiera cantar, no, no, no.

Según Zatania, “los martinetes, cantes de trilla, pregones o el cante minero son estilos que surgían en los lugares de trabajo y posteriormente se afluamencaron”.

En cuanto a los cantes de fragua, los últimos estudios de Rafael Cáceres y Alberto del Campo desmontan la teoría “laboral” de los martinetes, tonás o deblas.

En *Herreros y cantaores: el trabajo de los metales en la génesis del flamenco*⁷¹ analizan la habitual asociación del trabajo en la fragua a un cante propio, los denominados martinetes. Además, el trabajo de los metales forma parte del universo poético del flamenco y así sus letras hacen alusión a menudo a un oficio que ha sido santo y seña de la gitanería andaluza.

⁷¹ Cáceres Fera, Rafael y Del Campo Tejedor, Alberto. 2013. “Herreros y cantaores: el trabajo de los metales en la génesis del flamenco”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2: 445-467.

Ciertamente la relación entre fragua y flamenco no carece de lógica, teniendo en cuenta que los gitanos han trabajado como herreros desde su llegada a la Península en el siglo XV. “Sin embargo, nos parecen muy discutibles las conclusiones que se han querido derivar de esta correlación, frecuentemente demasiado simplificadora. A menudo, la flamencología ha rodeado el mundo de la herrería de un aura romántica que ha servido para justificar un origen exclusivamente gitano de la música flamenca y se ha asociado tradicionalmente a los martinets como cantes de herrería”, afirman los investigadores.

Entonces, podríamos preguntarnos: ¿cuál es el vínculo entre fragua y flamenco? ¿de dónde derivan estos clichés?

Cáceres y Del Campo buscan las respuestas ahondando en el significado económico, social y simbólico que ha tenido el oficio de herrero, un trabajo considerado marginal durante siglos (como tantas otras labores manuales), pero que, por su utilidad, sirvió para que los gitanos pudieran ser percibidos como provechosos, permitiéndoles una relativa sedentarización, cierto grado de integración y sobre todo, la asimilación de la cultura andaluza (incluyendo sus patrones estéticos y musicales), elementos fundamentales para comprender el surgimiento del flamenco:

Las razones de la larga tradición forjadora de los gitanos tenían que ver, sobre todo, con su carácter itinerante y autosuficiente. Otros oficios tradicionalmente gitanos – desde el de trasquilador hasta el de ventero – se explican por esta ligazón entre el trato de bestias y vida itinerante, de feria en feria. El trabajo del metal tuvo siempre una consideración ambivalente mientras que en algunas culturas gozaban de un gran prestigio, en otras provocaban resquemor, cuando no un enorme rechazo, por su oscurantismo. En España, los gitanos forjadores sufrieron siempre el recelo de la población mayoritaria. Cuando los moriscos fueron deportados, muchos de ellos no pudieron tener acceso a la tierra, por lo

que no fue infrecuente que se dedicaran a la arriería y a múltiples actividades artesanales, entre ellas metalúrgicas. El carácter ambulante, inestable, así como la vinculación con las bestias y las ferias, contribuyeron sin duda a su bajo estatus, a diferencia de la estima de la que gozaba la labranza de la tierra.

La asociación entre música y herrería no es fortuita:

En la India, forjador y músico aparecen vinculados en algunas castas. La flamencología ha considerado durante mucho tiempo que los gitanos habrían tenido una singularidad musical ocultada, siglo tras siglo, en la oscuridad de las herrerías. No hay dudas con respecto a dos hechos: la importancia de los gitanos herreros en Andalucía y la importancia de los gitanos en el flamenco, como también es claro que ambos - herrería y flamenco – estuvieron vinculados a otras clases bajas, morenos de todo tipo, pero también lumpen urbano en general. Cuestión diferente es atribuir a las herrerías un privilegiado lugar como espacios para el cante y la música, tanto en su ejecución, como en su aprendizaje y conservación, como si allí se hubiera salvaguardado una supuesta “pristina pureza gitana.

¿Se cantaba en las herrerías? ¿Son los martinetes los primitivos cantes de las fraguas gitanas andaluzas, como se ha venido aceptando un tanto acríticamente?

Cáceres y Del Campo consideran que la vinculación entre cante y trabajo manual es virtualmente un hecho cultural universal:

Más específicamente, un presunto y tópico carácter festivo y cantarín de los andaluces, fuesen campesinos o artesanos, no pasó desapercibido para los extranjeros que desde mediados del XVII viajaban a la Península Ibérica al acecho de lo exótico, buscando un pasado que en Europa había sido

borrado por una naciente modernidad e industrialización. Se asombraban de que en España se cantara y se bailara a todas horas, incluso, mientras se trabajaba, y muy especialmente en las provincias del sur. Entre los siglos XVIII y XIX, el humilde trabajador andaluz – campesino, arriero, barbero, vendedor ambulante –, que componía, cantaba, incluso improvisaba coplas de repente, se convirtió en un arquetipo folclórico, múltiples veces recreado por los escritores costumbristas, como Benito Más y Prat.

Sin embargo, la herrería apenas aparece entre los contextos propicios para la música y el canto. En *Problemas de la filosofía natural*, acompañados de consideraciones morales (1652), Juan de Zabaleta, cronista de Felipe IV, se pregunta: “¿Por qué ordinariamente los que hacen alguna cosa de trabajo corporal cantan?”⁷². Y responde que la música hace olvidar la pena. Zabaleta menciona a los herreros, y había metafóricamente de las consonancias que arrojan los golpes del martillo, música hecha con las manos, en vez de con la garganta. El ritmo del martillo es lo que alivia la fatiga del herrero, pero no el canto, incompatible con el ruido del golpear de los martillos. De hecho una de las acepciones de “herrería” en el Diccionario de la Real Academia Española es la de “ruido acompañado de confusión y desorden, como el que se hace cuando algunos riñen o se acuchillan”. En múltiples obras de diferentes épocas se habla de “montar una herrería” para expresar la idea de armar jaleo.

Durante el Siglo de Oro, son numerosísimas las referencias a barberos que cantan folías o pasacalles, soldados, mozos de mulas o arrieros improvisadores de versos. “Nuestras largas pesquisas en todo tipo de obras de los siglos XVIII y XIX – comedias, pliegos de cordel, tonadillas, sainetes, novelas – han arrojado el mismo resultado: las menciones a fraguas como

⁷² Zabaleta, Juan de. 1652. *Problemas de la filosofía natural, acompañados de consideraciones morales*. Madrid.

espacios musicales y a forjadores que cantan son no solo escasas, sino con un marcado carácter literario, nada realistas. No podemos olvidar que la fragua es, por su seducción simbólica y estética, un lugar propicio para convertirlo en espacio escénico”, agregan los estudiosos.

Del Campo y Cáceres llegan a la conclusión de que si en las herrerías se cantaba, no parece que se ejecutaran tonadas emparentadas con los que después serán conocidos como martinetes flamencos. Estos tienen un carácter triste y se cantan individualmente, mientras los ejemplos tonadilleros y sainetescos son alegres (allegro, andantino) y asiduamente aparecen interpretados a coro, sin duda más por el efectismo demandado en los teatros, que por algún ánimo de plasmar la realidad de un modo fidedigno.

Los investigadores no han hallado entre los siglos XV y XVIII ninguna referencia histórica y descriptiva (al margen de lo literario) sobre herreros músicos y cantores. Pero más significativa es aún la ausencia, hasta el siglo XIX, de referencias sobre gitanos cantando en la fragua, siempre literarias por otro parte. Como de costumbre, ni el tipo de cante, ni las letras guardan relación alguna con el flamenco. En el acto segunda de la ópera de Verdi, *Il Trovatore* (1853), en el acto segundo, en un campamento, un coro de gitanos canta mientras se escucha el golpear de los martillos sobre el yunque. El libreto de esta ópera está basado en la obra *El Trovador* (1836) del chiclanero Antonio García Gutiérrez, pero adaptado por el italiano Salvatore Cammarano. En el drama original no consta esta escena. Se trata, pues, de un recurso escénico añadido para crear exotismo y ofrecer una ambientación tópicamente gitana y española. El acto primero de la *Vida Breve* (1913) de Manuel de Falla se desarrolló en el Albaicín granadino, en el interior de una herrería donde los gitanos cantan a coro mientras trabajan. Pero lo que cantan no es flamenco, pues lo hacen primero a dúo y posteriormente todos los hombres de la fragua, a coro. En la zarzuela cómica *El querer de una gitana* (1914), en el cuadro primero ambientado en el

Albaicín granadino, aparece igualmente una casa con una fragua donde un herrador trabaja en su yunque. Un nutrido grupo de gitanos y gitanas cantan al compás del repique del martillo sobre el yunque: “¡Trin, Trin, Trin!...”.

Según los testimonios de algunos de sus discípulos, Pitágoras se habría interesado por los fundamentos matemáticos de la música al pasar por la puerta de una herrería y escuchar el sonido armónico que producía el golpear de un martillo sobre el yunque. Comprobando que los sonidos variaban según el tamaño del martillo, descubrió la relación entre los sonidos musicales y los números enteros.

Aunque se pensara la remota posibilidad de que en las herrerías se cantaba, pese al ruido y las duras condiciones de trabajo, ¿por qué entonces no encontramos ni una sola referencia histórica, empírica?, se preguntan y se responden los investigadores:

Nada sugiere un contexto donde los gitanos habrían salvaguardado arcaicas formas musicales que de repente, en el siglo XIX, aparecen conocidas como martinetes. Más bien, las herrerías gitanas constituirían lugares de interacción entre morenos y payos durante siglos. Así, si el oficio de herrero facilitó la vinculación de los gitanos con lo que después sería conocido como flamenco, fue porque como trabajo marginal, itinerante y desprestigiado, permitió la imbricación con otros grupos subalternos andaluces, incluyendo moriscos y negros. Solo un apunte histórico permitiría refrendar las extendidas ideas entre aficionados y estudiosos del flamenco en torno a las herrerías gitanas como núcleos de gestación del flamenco. En la biografía que de Silverio Franconetti nos ofrece Demófilo, el folclorista relata que el cantaor de Morón “aficionado al canto desde sus primeros años, empezó muy pronto a desesperar a sus padres con sus frecuentes rabonas a la sastrería y a sus continuas visitas a una fragua próxima a su casa donde pasaba las horas muertas embebecido en oír cantar a los gitanos”. Este parece el único y aislado testimonio que podría

utilizarse para argumentar la existencia de supuestos cantes de fragua. Pero lo cierto es que, dado que se trata de una única mención, lo único que parece sugerir es que los gitanos cantaban, también, al parecer, - podríamos decir incluso – en el contexto de una fragua, pero no que estuviera generalizado. En el repertorio de Silverio que recoge Demófilo encontramos los cantes propios de gitanos en ese momento: polos, cañas, seguiriyas y, también, serranas. Pero nada se dice de los martinetes. Si Silverio aprendió a cantar en una fragua, con la devoción que sentía por los cantes típicamente gitanos, ¿cómo no incluyó los martinetes en su repertorio?

Incluso un autor tan suspicaz con el flamenco como Caro Baroja, que puso en cuarentena todas las teorías tradicionales sobre esta música, aceptaba que “el cante ha nacido – como se sabe – al son de los golpes del martillo, al ruido del martinete”. Las características del martinete – especialmente la ausencia de acompañamiento musical y su ritmo monótono – suelen explicarse esencialmente por este origen. La idea no presenta demasiadas fisuras tampoco entre folcloristas, historiadores y otros estudiosos, aunque no resiste, en nuestra opinión, un análisis riguroso.

La primera referencia a este palo la encuentran en Machado y Álvarez, quien se refiere a ellos en la introducción a sus *Cantes flamencos* (1881). ¿Pudo influir el carácter marginal de esta música para que no formara parte, en un principio, de los repertorios de los cantaores profesionales? Quizás fuese este el motivo por el que había que acudir a gente, por lo común recelosa y desconfiada, para adquirir algunos datos y recoger algunas letras, como afirma Machado y Álvarez. Quizás este sea también el motivo por el que los cantes de laboreo han quedado fuera de los repertorios tradicionales y ahora, una vez que ya son una pura recreación de los trabajos que no se practican, estén empezando a ser recuperados.

Cree Gerhard Steingress⁷³ que tonás, carceleras y martinetes son cantes que derivan de las primitivas saetas andaluzas, anteriores al flamenco. En Andalucía, los presos interpretarán esas saetas desde la cárcel, al paso de las procesiones de semana santa. Dichos cantes tendrían un claro aire oriental al estar basados en la liturgia cristiana y el canto bizantino. Sustituyendo el contenido religioso por temas profanos, se expresarían los lamentos de los cautivos.

Tanto su temática como el estilo romancesco de su ejecución, podrían explicar su alejamiento de los escenarios. Su carácter minoritario y su escasa difusión han servido, en todo caso, para alentar el mito de un cante íntimo, casi olvidado, procedente del oscuro mundo privado de los hogares y fraguas gitanas.

Parece confirmarse que martinetes, carceleras y deblas son un mismo cante, variantes temáticas y melódicas de un palo general denominado toná. Antonio Machado, en cambio, creía que carceleras y martinetes constituían el mismo palo, y los diferencia de deblas y tonás, si bien encontraba entre ellos elementos comunes como eran su antigüedad y el carecer de acompañamiento musical.

Incluso cuando se cantaban una o varias cuartetos sueltas, parece que algunas “formaron también parte de un trovo, cuyo principal objeto es lamentarse de los trabajos y desgracias que sufren los pobres presos en los establecimientos penales”. Efectivamente, en su análisis de las letras de martinetes y carceleras, pudo comprobar que el tema más recurrente eran las duras condiciones de vida de los gitanos, principalmente en las cárceles.

⁷³ Steingress, Gerhard. 2006. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

La literatura de viajes está llena de referencias a estos cantos y a la fascinación que ejercían estos monótonos romances, entonados unas veces por ciegos rezadores, otras por duros arrieros. Los investigadores han atestiguado que las referencias a herreros y herrerías son escasas en los martinetes. Además, muchas de las letras que se centran en esta temática son relativamente nuevas, surgidas con posterioridad a que se divulgara la idea de que los martinetes fueran cantes de fragua. Y sentencian los investigadores:

Del análisis expuesto creemos que, así como se constata históricamente el papel jugado por los gitanos andaluces en las herrerías, no es posible confirmar que los martinetes sean cantes asociados directamente a ese oficio, ni que las fraguas fueran un contexto particularmente apropiado para el cante, mucho menos para algún tipo de música exclusiva y oculta. No hay ninguna evidencia fidedigna que indique que se cantasen al son del martillo en las fraguas. Por otra parte queda claro que los martinetes son cantes que estructural y temáticamente están emparentados con los romances.

No tuvo Mairena artistas flamencos en la familia que le sirvieran de claros referentes, solo algunos familiares que cantaban en fiestas. La desahogada posición económica de los Mairena posibilitó que se organizaran en la herrería y en casa reuniones donde acudían importantes artistas, y sabemos que el padre solía visitar junto a sus hijos los locales de la Alameda en los que se cantaba flamenco, tal y como relata en sus memorias. Pese al tópico, Mairena nunca cantó en la herrería:

Recuerdo que la primera vez que salí cantando en presencia de otras personas. Fue en una fiesta gitana familiar. Hasta entonces ni mis padres me habían oído. Esto fue en el año 1920 y en una fiesta que se organizó con motivo de la estancia del bailar Faico en Mairena.

Incluso en *Mundo y formas del cante flamenco*⁷⁴, Mairena y Molina afirman que se ha abusado de la hipótesis del origen laboral de la mayoría de los cantes flamencos y conceden sólo tres de origen campesino: las temporeras, las trilleras y las pajaronas.

“¿A qué aludir entre estudiosos y aficionados del flamenco, reiteradamente, a la fragua familiar cuando se habla sobre Mairena, como si fuera allí donde se hospedara alguna oscura esencia?”, concluyen los investigadores.

Para finalizar, el investigador Rafael Cáceres es tajante en una entrevista que nos concede:

Los cantes camperos son verdaderos cantes de trabajo, cantes que se interpretaban mientras se realizaban las faenas agrarias y que al pasar al mundo flamenco mantienen parte de sus formas originales (temáticas, estructura...) Los cantes de mina o de fragua son palos inspirados en el mundo del trabajo pero su relación es sobre todo temática, recrea el trabajo. Tanto la mina como la fragua son contextos muy “apropiados” para ser llevados a los escenarios, se prestan a recrear el dramatismo de las condiciones laborales. Los cantes de minas proceden probablemente del mundo campesino, trovos del Levante, y los de fragua son recreaciones de tonás (a su vez procedentes de los romances). Podemos encontrar aquí quizás una de las causas que explican el desigual éxito de unos y otros cantes. Los de minas y fraguas son elaboraciones artísticas, los camperos siguen muy directamente conectados con sus orígenes de folclore.

⁷⁴ Mairena, Antonio y Molina, Ricardo. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al – Andalus.

III. 4. 2. Cantes de gañanes y flamenco en las gañanías

En este apartado vamos a analizar la diferencia entre los cantes de gañanes durante la faena agrícola y el cante que se practicaba en las gañanías.

Una de las obras que analizan esta dicotomía es *Flamencos de gañanía* de Estela Zatanía publicado en 2007. La autora afirma en la obra:

Empecé a adentrarme en lo que era aquel ambiente, y a comprender la magnitud de lo que representaba esa estrecha convivencia en condiciones casi siempre inhumanas, la lucha diaria por sobrevivir, la familiarización con la vida y la muerte... y siempre el telón de fondo del cante. La miseria y/o la opresión a menudo conducen a la solidaridad entre los afectados, siendo incluso un estímulo a la creatividad. La condición humana, el sufrimiento espiritual universal relacionado con dos constantes, el amor/desamor y la inevitabilidad de la muerte, es fácil y rápidamente anestesiada con la droga del dinero que distrae con objetos y diversiones compradas. Pero en el campo, en un entorno humilde aderezado espléndidamente por el cante y el baile, el proceso de la lucha con los demonios personales que todos albergamos se realizó de otra manera. Los seres humanos tenemos la caprichosa de sentir curiosidad por conocer las cosas cuando los principales involucrados en una determinada actividad hayan desaparecido, cuando ya no queden testigos directos y todo se convierte en historias y anécdotas transmitidas por terceros, o especulaciones gratuitas al antojo de cada investigador –como si lo que tuvo lugar en la juventud de nuestros padres no fuera digno de llamarse historia hasta que desaparezcan los protagonistas-.

El historiador Marcos Ramos Romero⁷⁵ explica que existen los cortijos de sierra y los de campiña, con sendas características inconfundibles, destacando que el cortijo que ha contribuido a estereotipar a Andalucía como región latifundista, es el de campiña. El típico cortijo andaluz de campiña era una explotación agrícola basada en el cereal, la viña o la aceituna, y se componía de una superficie de tierra calma o de cultivo, un manchón para el ganado, el caserío (o cortijo propiamente dicho) en el que vivían los encargados y la gañanía donde vivían los temporeros o gañanes durante la recogida de la cosecha.

En su tesis *L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie*⁷⁶, Nancy Thede cita a un tal Luis, camionero de Lebrija de 60 años (en el año 1998), que describe el movimiento de jornaleros:

...en aquel tiempo es que había mucho trabajo, ¿eh? Había en cualquier cortijo 200 personas trabajando entre machos y hembras. Entonces, nos llevábamos temporadas de tres o cuatro meses trabajando en los cortijos... Y después se acababa el trabajo y volvíamos aquí a Lebrija y estábamos a lo mejor una semana o dos semanas aquí parados y volver a salir otra temporada a los garbanzos, a las aceitunas, de las aceitunas a la escarda, de la escarda, en fin. Y en el campo había siempre faena que hacer. Entonces íbamos de un campo a otro, e íbamos realizando los trabajos que había.

Si el cante flamenco llegó a las gañanías de la mano del gitano, según Zatanía, poco se puede hablar de las influencias no gitanas en las mismas,

⁷⁵ Romero Ramos, Marcos. 2006. *La Comarca de la Janda. Nombre, habla, usos y costumbres*. Cádiz: Consorcio de la Zona Franca de Cádiz.

⁷⁶ Thede, Nancy. 1999. *L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie*. Montreal: Université de Montreal.

aunque Lefranc⁷⁷ ha sugerido en conversaciones privadas que es posible que la mezcla de las influencias andaluzas y gitanas que claramente conforman la identidad flamenca, se haya forjado en estos mismos campos de la campiña en tiempos históricos cuando todo el mundo era campesino.

Los protagonistas del cortijo, continúa Zatanía, aparte de los mismos gañanes o trabajadores, y el señorito y su familia, eran el aperaó que vivía en el cortijo, disponía los trabajos que diariamente se tenían que realizar, pagaba a la gente y supervisaba los trabajos de la finca recorriéndola a caballo. “El manijero era un personaje importante, los individuos que me contaban sus recuerdos pronunciaban esta palabra con un tono de respeto, y siempre el hecho de haber tenido un familiar manijero, o incluso de haberlo sido, como fue el caso de uno de los entrevistados en Lebrija, era motivo de mucho orgullo”, afirma Zatanía. (Uno de los estilos de siguiiriya más cantados por los jerezanos hoy en día es el de Juanichi “El Manijero”, que encabeza una impresionante saga de artistas).

El cronista Blas Fernández describe el fenómeno poética y acertadamente: “La gañanía: un espacio-tiempo jondo con explícita denominación de origen”.

Teniendo en cuenta la dimensión de la influencia de Antonio Mairena – el término mairenismo es entendido actualmente por todo aficionado – estamos hablando de un círculo relativamente cerrado, pero absolutamente dinámico e indudablemente trascendental en cuanto a la evolución y conservación del cante flamenco en tiempos no muy remotos. Nuevamente, el escenario de los hechos es el campo y sus cortijos.

⁷⁷ Lefranc, Pierre. 2001, *El cante jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiiriyas y soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Miguel Burgos *El Cele* (Granada, 1932), explica algunos puntos interesantes que contrastan con lo que hemos encontrado en las cercanías de Jerez y Lebrija. Más significativo es la ausencia de gitanos y la variedad del repertorio:

Siempre ha habido muchos gitanos en Graná, pero en el campo, casi ninguno, por no decir ninguno. El gitano no quería campo. Luego no era cantar como lo entendemos normalmente, era expresarse, porque si voy con mi mulo, es el cante de gañán, pero según la labor, el tiempo, la persona... Luego la gente salía de casa cantando, y regresaban cantando unas coplillas, que también las empleaban las muchachas pa cantarle a su novio. Aparte de las temporeras, de noche en la ganaña había algo de fandangos, poco, las zambras de Caracol, y casi todos contaron las cosas de Conquita Piquer. Soleá y siguiiriya, esos cantes ya no, pero a veces algún verso por bulería o fandango sobre aquella miseria:

*El trabajo es muy fuerte
se pasan muchas fatigas
el rico come jamón
y el pobre las migas”.*

Estas declaraciones se resumen perfectamente en una letra de trilla que Aurora Vargas mete por bulerías:

No lo quiero del campo
ni de la era
yo lo quiero gitano
que vaya y venga.

Una letra que recoge perfectamente el carácter errante de los gitanos y su poco interés, en ocasiones, por el campo.

Por la zona de Morón y Granada se cantaba no sólo de noche en la gañanía, sino de día en el campo, durante el trabajo, una costumbre a la que los entrevistadores de la campiña jerezano - lebrijana apenas aludían.

En el volumen número 10 dedicada a Jerez de La tradición musical en España, María Loreto Suárez, hija del cantaor gañán Charamusco, canta el siguiente verso ligeramente aseguidillado (la métrica queda corta) con una sencillez encantadora que se columpia entre lo folklórico y lo flamenco:

Manijero manijero
Dame de mano ya
Que la casa está muy lejos
Nos tenemos que bañar.

*En defensa de los cantes del campo, pregones y cantes granaínos*⁷⁸ se recoge un conjunto de versos, una característica que no se presenta en el cante flamenco excepto en los antiguos romances, sugiere el origen folklórico. Curiosamente, el estilo de la soleá llamada de Charamusco que Antonio Mairena recreó basándose en cantes que escuchó de aquel hombre de campo, también tiene letras corridas, rasgo atípico en el cante por soleá. Si la soleá procede de los antiguos romances o corridos como se cree hoy en día, estos cantes cultivados en los cortijos y que pueden proceder de Juanichi el Manijero, conservan ese vestigio de su origen.

No obstante, es una etapa prácticamente desconocida para muchos aficionados y estudiosos del flamenco, y siendo un fenómeno no sólo musical, sino plenamente social, algunos especialistas en la sociología del flamenco, según confesión propia, apenas tienen datos al respecto. La experiencia de los cortijos es sumamente relevante porque proporcionó un

⁷⁸ Burgos, Miguel. 1986. *En defensa de los cantes del campo, pregones y cantes granaínos*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

gran estudio de ensayo, permanente y gratis, y sirvió de poderoso estímulo infundiendo vitalidad a un arte tradicional que tenía, y sigue teniendo, una existencia francamente ilimitada y frágil en los ámbitos comerciales.

Zatania añade que “los demás cantes interpretados en los cortijos fueron desarrollados con bastante anterioridad, ya existían y fueron llevados al trabajo. Para nuestros propósitos es necesario distinguir las formas o palos del cante flamenco propiamente dicho, de los cantes camperos, que tienen otros fines, un origen paralelo pero independiente y que solían ser realizados en solitario durante determinadas faenas, por lo que no influye en ellos la convivencia de las gañanías”.

El agricultor Manuel Capiscol nos reafirma esta teoría:

En el pueblo no se cantaban, solo en el campo, allí los cantaba todo el mundo, unos mejor y otros peor. A las mulas les gustaba que le cantaran. En las tabernas se cantaba mucho, pero cante flamenco como fandangos, granaínas y seguriyas también, cante grande. Se cantaba mucho, pero siempre sin guitarra. Uno al que le llamaban “Faroles” cantaba muy bien por Manuel Torre. Pero era muy raro que se cantaran gañanas.

III. 5. Rituales propios del arado, siega y trilla.

Díos del estío

¡Qué atroces tus veranos! ¡Cuánto estío,
Y qué largo a tan breve primavera
Para esta parva humana que en tu era
Avientas al sabor de tu albedrío!

¡Y este calor tremendo, el ancho río
Que tiene tierra y cielo por ribera,

Y este secano en que se hunde entera
La raíz de tu amor, el pecho mío!

Barcinador celeste te imagino,
Con tus enormes horcas barcinando
Gavillas de sudor y de despojos.

Y en estos duros campos adivino
Tus huellas que los pies me van quemando,
Tu sequía a mi sed en los rastros.

(José Antonio Muñoz Rojas, *La alacena olvidada*)⁷⁹

Cada tarea del campo tiene su propio *modus operandi*, su particular manera de hacer las cosas y conlleva una serie de rutinas intrínsecas a la labor. En la época de la siembra se preparaba el grano, se realizaba el alce, un trabajo que consistía en levantar la tierra, ya que después del pisoteo del verano salían terrones. Una escena curiosa y bastante frecuente era ver al niño detrás de la yunta machacando los terrones para limpiar el barbecho. Las aguas otoñales desharían los terrones que quedaban. Pero el arado contaba con muchos más rituales que la siembra.

III. 5. 1. El arado

La preparación de un día de ariega en el campo estaba lleno de rituales, de pequeñas tareas que se repetían una jornada tras otra en la vida de los agricultores. Los campesinos madrugaban, al ser de día, como se dice en Torredelcampo, ya estaban levantados. Primero preparaban las bestias, echándole pienso, iban a su chimenea, encendían la lumbre y se preparaban su primer desayuno basado en productos de matanza, todos ellos grasos ya

⁷⁹ Muñoz Rojas, José Antonio. 2008. *La alacena olvidada*. Valencia: Pre-textos.

que se consumían muchas calorías. Chorizos, torreznos o morcilla formaban parte del menú matinal del campesino que tras desayunar sacaba los mulos a las puertas y cargaba el apero.

III. 5. 2. 1. El aparejo

La manera de cargar el apero era un auténtico ritual. Se hacía con cuidado, casi con parsimonia porque de no aparejar la bestia bien podía suponer la caída del gañán o de la carga. El aparejo tenía un grosor de 10 centímetros y estaba relleno de pajón de trigo.

Se ponía la vertedera sobre el aparejo, una especie de silla de montar rústica. Sacaban la bestia de la cuadra a la puerta (algunas salían solas) y la ataba a la manilla de la puerta (en cada puerta había una manilla para atar a las bestias) hasta que el gañán entraba por el aparejo, que solía estar detrás de la puerta, y se lo colocaba además del suaoz, una tela donde descansaba el aparejo para evitar rozaduras y amortiguar el roce del aparejo que tenía una textura vasta y así no le salían lechines al animal. Sobre el suaoz se colocaba un trozo de manta vieja y después el aparejo, fabricado con lona y pajón por dentro. De hecho, había un oficio, el de alarbadero, que era persona que se dedicaba a hacer aparejos.

El aparejo se adaptaba al lomo del mulo y el ataharre se ceñía al trasero del animal por donde el gañán cogía la cola y la introduce por el hueco existente. El ataharre es una banda de lona que rodeaba el trasero del animal en cuyo extremo había un hueco por donde se introducía la cola con el objetivo de que al bajar una cuesta cargado, el aparejo no se le desplazara hacia delante. El gañán debía coger la cola del mulo y sacarla por el hueco del ataharre, una tarea que se tornaba a veces complicada cuando el animal era indómito y dado a pingar.

Una vez colocado el aparejo, se pasaba la cincha por encima y se ataba a la altura del vientre del animal. Entonces llegaba el momento de colocar las partes del arado. La más pesada, la vertedera, se ponía de tal manera que la parte convexa de la pieza se ceñía a la curvatura del aparejo. A un lado se enlazaba el ubio (yugo) al aparejo y al otro lado el caballo y el injero del arado.

Luego se echaban los anterrollos. Por último, se ponía la arrieta que era un pesebre portátil de esparto y ahí se echaba la paja y el grano de modo que mientras que comía el gañán, también lo hacían las bestias. Después se ataba todo bien para evitar la caída de las piezas.

Uno de los mulos de la yunta llevaba la vertedera (el grueso del arado) y el injero que sobresalía a uno de los lados. La otra bestia llevaba su aparejo y su serón y en ambos huecos de éste se introducía la talega, el agua, las herramientas, la comida de las bestias: un sacón de paja y una taleguilla de cebada. En este mulo se subía el gañán que enfilaba camino hacia su tierra, en busca de la besana a los parajes más cercanos del pueblo. En las tierras que estaban más distantes, los agricultores pernoctaban en cortijillos, que constaban de una cuadra con pesebre, una chimenea para preparar la comida y calentarse y un pequeño pajar donde dormían los gañanes.

Cuando los gañanes llegaban al campo tras más de una hora de camino dejaban los materiales en un lugar, el llamado hato, descargaban a las bestias y se disponían a uncirlas, es decir, prepararlas para la ariego.

III. 5. 2.2. Ritual de uncir

Primero se colocaba el ubio sobre las dos bestias introduciendo el cuello en esta pieza. Tras esto el gañán se disponía a montar el arado uniendo el injero al caballo y las manceras y después unía la vertedera. Una vez armado el arado se cogía a las bestias del cabestro, se reulaban hasta

introducir el extremo del injero en el barsón, un aro de cuero que iba unido al ubio y por el cual se introducía el injero y se fijaba con un pasador.

Todo estaba dispuesto ya para empezar un día de ariega. Surco tras surco en la besana hasta una hora y media después de agarrarse el gañán no tomaba un pisolabis que solía ser un trozo de tocino con pan y una tajada de melón de la tierra. El gañán hilvanaba la besana y en cada cabo tenía que darle la vuelta a la vertedera para cambiar la dirección de la ariega y abrochar un surco sobre otro. Cada hora y media aproximadamente echaba un revezo en el trabajo donde se procedía a “fumar”, es decir se tomaban un pequeño descanso del monótono trabajo. En este pequeño impás de 5 ó 10 minutos algunos aprovechaban para echar un cigarro y otros simplemente se sentaban a relajarse.

Y así se pasaba la mañana el campesino en esta bucólica monotonía interrumpida solamente con el cante de una gañana como respuesta a otro gañán que en otra besana cantaba.

Sobre la una de la tarde llegaba la hora de almorzar. Desengachaban el arado y llevaban los mulos unidos por el ubio hasta el ható. Liberaban a las bestias del yugo y el gañán echaba en la arrieta el saco de paja y la cebada para los animales que se bebían un cubo de agua cada uno, agua que su dueño extraía del pozo. Las bestias comían debajo de una sombra y después comía el gañán. “Panaceite” con rábanos, tomate y bacalao era el gran manjar de estos agricultores dependiendo del bolsillo de cada uno, aunque la mayoría estaban flojos. De postre, terminaban con el melón que habían empezado en el primer revezo de la mañana.

Tras la comida, el gañán se tumbaba bajo una higuera frondosa para disfrutar de una siesta de aproximadamente una hora. Tras el pequeño asueto, el agricultor comenzaba de nuevo hasta que “Juan Rubio” saliera por occidente y ordenara la vuelta a casa. El agricultor cargaba de nuevo el

apero y comenzaba el regreso al pueblo donde llegaba cuando comenzaba el ocaso del día.

Una vez en casa, descargaban y desaparejaban a las bestias, las metían en la cuadra, les echaban comida y agua y una vez que tenían los animales metidos en la cuadra, los agricultores pasaban a asearse al patio en una palangana ya que las duchas brillaban por su ausencia en aquella época.

Mandaban al hijo menor a por vino y lo acompañaban con “rosetas” (así se les conoce a las palomitas en Torredelcampo) y un tomate picado. Y así hasta otro día al amanecer. La rutina mandaba en las vidas de estos campesinos.

Hay que apuntar que la tarea de aparejar la hacían solo los agricultores que estaban en el pueblo, ya que los que se quedaban en los cortijos dejaban el arado en la besana y al día siguiente enganchaban a los mulos directamente para iniciar otra obrada.

Las tareas agrícolas nos dejan claves y muchas pistas sobre las formas de la vida de los torrecampeños. Cada faena tenía su *modus operandi*, su particular manera de hacer las cosas, prácticas heredadas de antaño y que se fueron transmitiendo de generación en generación adquiriendo cada tarea un carácter de ritual casi litúrgico. Para que quede más claro hacemos una pequeña explicación de cada parte de la que se formaba un apero, o lo que es lo mismo del conjunto de un arado:

- El ubio es el yugo donde el mulo mete la cabeza dentro del arado.



(Imagen de un yugo o un ubio que servía para colocar en el cuello de las bestias para arar. En medio del yugo hay como una especie de rosco de cuero que es la hembrilla donde va metido el injero que se fijaba por un pasador de hierro llamado lavija).

- El injero es el palo que une el arado con el ubio.
- Las manceras donde el gañán se apoyaba, es como el timón del arado.
- La vertedera es la pieza que volteaba la tierra.
- El caballo del arado es un armazón metálico que une las manceras con el injero. Esta parte se encargaba de transmitir la fuerza de los mulos a la vertedera.
- El anterrollo, conocido como collera en otros lugares, es una almohadilla protectora que se coloca en forma de u sobre el cuello del animal para atar el ubio y también proteger el roce del yugo.



(Imagen de un arado con la vertedera. Abajo están las manceras arriba y el injero a la derecha fijado por dos sitios al caballo del arado).

III. 5. 2. Rituales durante la siega

*Mi amante está en un cortijo
y hasta el sábado no viene
¡malhaya el aperador
que tanto me lo entretiene!
(Cancionero popular de Jaén)⁸⁰*

En mayo los segadores iban preparando los ramales para atar los haces, unos ramales que extraían de los capachos o ronderos de esparto de los molinos que ya no se utilizaban porque estaban viejos. Era frecuente ver a los campesinos en las puertas de sus casas desenmarañando las cuerdas de los capachos de esparto y cortándolos en trozos de dos metros con un nudo en uno de los extremos. Cuando tenían un manojo considerable se formaba lo que se denominaba una “atá” de ramales. Normalmente estaban pringosos porque habían servido en el molino y eso generó la expresión de arder como una “atá” de ramales. De hecho, hay una letra que analizaremos más adelante que reza:

⁸⁰ Op. cit. pág. 138

Echa ramales
apareja Juanillo
que vamos a la Vega
Los Carrizales.

Antes de la siega había que hacer una serie de tareas previas como limpiar las hoces, preparar los ramales, limpiar los “denles”, una funda de cuero que se hacía para proteger los dedos de la mano. La siega era sinónimo de llenar la despensa tanto para el que tenía tierras porque le aportaría trigo y grano como para el que no disponía de ellas, ya que le supondría unas peonadas de más de cuarenta días para ir tirando hasta empezar la aceituna que era la siguiente recolección.

Los segadores aprovechaban el frescor de las mañanas y se agarraban al amanecer. Normalmente, los agricultores dormían en los cortijos durante varios días, “echaban la vará”, como se dice en Torredelcampo. Transportaban el pan metido en un costal de trigo y viandas para seis o siete días. El pan no aguantaba más así que tenían que volver al pueblo a recaudar víveres y así aprovechaban también para cambiarse de ropa porque como decían muchos agricultores: “los camisones ya estaban tan tiesos que se podían quedar de pie”.

Cuando comenzaban la jornada los segadores portaban la hoz bajo el brazo con los *deíles* puestos y los ramales en otra mano. Llevaban seis o siete ramales y cuando llegaban al corte, el que mandaba en la siega se ponía a la izquierda. Cuando terminaba el primer revezo, es decir, cuando se le gastaban los ramales de hacer tantos haces, desayunaban, sobre todo, chacina, chorizos, morcillas y un puñado de higos de postre.

Entre desayuno y almuerzo los gañanes hacían tres o cuatro revezos de siega. Al mediodía preparaban el gazpacho o la ensaladilla en un dornillo, un cuenco de madera. Ponían un par de ajos, sal gorda, un pimiento troceado y la yema

de un huevo duro. Se machacaba todo, se echaba un poco de aceite, tomate, cebolla, pepino y, si había suerte, una naranja troceada.

Tras la comida, llegaba la siesta de rigor y a las tres cuando las cigarras tronaban los oídos de los segadores, retomaban el trabajo con el sol vertical sobre sus cabezas, cuyas haces de luz querían atravesar el sombrero.

En la siega, al igual que en el arado, encontramos el ritual del cigarro o revezo. En plena canícula, los segadores veían un ligero descanso como un oasis en el desierto. Se le denominaba echar el cigarro o fumar ya que normalmente esa parada en la tarea iba acompañada de un cigarro y de un ansiado trago de agua. Se hacía después de atar los haces de mies con los ramales antes de comenzar de nuevo. Incluso en los mismos cantes lo anuncian como el que tiene grabado Juan García “El Trampa” en el disco *El cante de Torredelcampo*. Tras ejecutar un cante de siega, García simula la siguiente exhortación a un mozo de labranza: “Juanillo, sube los ramales y el botijo que vamos a echar un cigarrillo, hombre”.



Dentro de la siega estaba todo perfectamente estudiado y había unas ciertas normas no escritas, pero que todos conocían. El segador que más peso tenía dentro de la cuadrilla era el que iba a la izquierda, quien ordenaba atar la mies. A su orden tenían que ir todos a hacer las gavillas con la cantidad que hubieran recogido en el momento de la llamada.

Este capataz de los segadores era el mismo que ordenaba echar el cigarrillo lo que demuestra que dentro del mismo grupo, había diferentes roles: el manijero daba la orden de atar y tomar un descanso; el mozo que se encargaba de preparar la comida y de transportar los ramales y el botijo; y por otro lado, también tenía relevancia el segador que mejor entonaba los cantes de siega, ya que a pesar de que todos cantaban e incluso se producían piques, siempre había uno que destacaba sobre los demás y al que todos querían escuchar. Además, el momento de atar las gavillas era importante también porque servía para determinar quién había recogido más manojos, lo que a veces era motivo de orgullo o por el contrario de vergüenza. El que más recogía, el más trabajador también gozaba de cierto prestigio entre el manijero y la cuadrilla. El volumen del haz determinaba la capacidad de trabajo que tenía cada uno, aunque a veces la picaresca entraba en juego y se empleaban ciertos trucos. Algunos segadores a la hora de atar el haz lo colocaban sin apretarlo bien para que resultara más grande. Esto suponía un agravio para el que después barcinaba (acarreaba la mies a la era) porque al pinchar el haz con la horca para echarlo a las narrias se desataba, con el consiguiente y justificado cabreo del barcinador.

En los terrenos que estaban más cercanos al pueblo era frecuente ver a mujeres y niños rebuscando espigas detrás de los segadores. De ahí que algunas canciones de siega estén en boca de mujeres como ésta que analizaremos más adelante:

Hermana, hermana
no le digas a nadie

que estoy preñada.
Descuida, hermana
que no se lo diré
porque yo me figuro
que estoy también.

III.5.3. Rituales durante la trilla

La luna como una hoz
Siega estrellas en el cielo.
Toda la noche segando,
Que ya viene amaneciendo.
Sobre los filos del alba,
¡qué gavillas de luceros
Para que, al salir el sol,
Los barcinen sus carreros!
Y en llegando el mediodía,
En la era estén crujendo
Cobras de yeguas doradas,
Cascos de rayos y fuego.

(José Antonio Muñoz Rojas, *La Alacena Olvidada*)⁸¹

Si alguna tarea contaba con numerosos rituales era la trilla, una faena que servía para separar el grano de la paja, el culmen de las tareas de la temporada. Se realizaba bien entrada la mañana porque el frescor de la noche humedecía la paja y con esa humedad los dientes metálicos del trillo no partían la paja. A la era acudían también las mujeres, los niños y los más mayores al estar cerca del pueblo. En una especie de fiesta laboral, se desarrollaban multitud de actividades todas ellas perfectamente estudiadas y

⁸¹ Op. cit. pág. 171

planificadas. Se llenaba la era de haces para después distribuir el trigo con la horca. Los mulos comenzaban a dar vueltas por la era para ir aplastando el trigo y rebajar el volumen. Después había que enganchar a los mulos al trillo y comenzar el ritual de los giros durante horas. Cuando la paja estaba casi presta para que el trigo se desnudara entraba en juego una pala para darle la vuelta a la parva y seguir trillando.

Después llegaba el ritual de hacer el “pez”, una especie de línea divisoria a lo largo de toda la era que se hacía con un palo. Se barría este “pez” con los escobones y servía para aventar, siempre muy atentos a la dirección del viento. Así se separaba el trigo de la paja para después zarandarlo y quitarle todas las grancillas. La recogida del pez era todo un evento.

Pero antes de trillar se montaba la máquina que consistía en una tabla con un asiento con un cojín que era un saco lleno de paja. A los mulos se les ponía los anterrollos con un horcate, una horquilla similar al yugo pero individual. El horcate y el trillo se unían a través del tiro, una cuerda que se enganchaba a la cambaleja, que era la pieza que sujetaba a toda la máquina de trillar. El trillero llevaba en una mano los cabestros y en la otra el látigo para animar a los mulos.



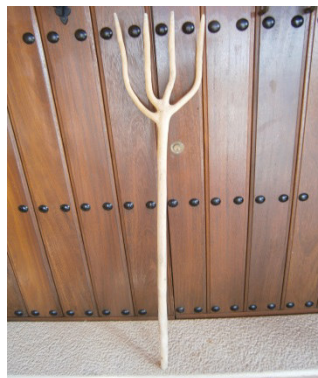
Trilla

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

El síntoma de que la paja estaba molida era cuando las bestias se resbalaban porque en el fondo de la era encontraban grano y se escurrían con sus cascos. Los campesinos sacaban a las bestias y una se ataba y a la otra se le enganchaba el palo, una viga rectangular que amontonaba la parva.

Una vez que estaba molida la paja, la sabiduría campesina debía determinar de dónde venía el aire dominante para trazar la dirección del pez. El jefe o manijero de la era realizaba una línea recta con su pie y dividía en dos partes iguales la circunferencia para colocar el pez en vista a la dirección del viento.

Recogida la parva, comenzaban a aventar con los bieldos (biergo en Torredelcampo) y horcas. Cuando se divisaba ya el grano en el pez los más viejos o los más pequeños barrían con un escobón las granzas a ambas orillas del pez para quitar la paja más gruesa y trozos de espiga que se habían quedado sin trillar. Así se quedaba el grano casi limpio. Lo que recogían con los escobones, la zarandaban para quitar las granzas.



Biello



Escobón usado para limpiar las granzas

Las mujeres llevaban a los hombres un huevo batido con leche y un poco de vino para insuflarles energía en el trabajo.

Cuando por fin tras un trabajo laborioso, se lograba separar el grano de la paja se envasaba con cuartillas de madera de tal manera que cuatro cuartillas componían una fanega de grano. Después se procedía al acarreo, se llevaba el grano y cargaban las bestias de sacos. Nada más llegar a las casas se subía a las cámaras, la parte más seca de la casa, donde el grano estaba mejor conservado y resguardado de la humedad.

Una vez acarreado el grano se hacía lo propio con la paja. Se transportaba en grandes sacas y se encerraba en los pajares para la manutención de las bestias durante todo el año.

III. 6. Transcripciones y apuntes musicales de los cantes de laboreo

Realizamos en este apartado las transcripciones musicales de la gañana, la siega y la trilla de Torredelcampo. Lo hacemos de la manera más fidedigna posible si bien es cierto que ante tal cantidad de melismas es imposible reproducir de forma totalmente exacta en pentagrama el cante de los agricultores torrecampeños.

Una transcripción musical es como una instantánea que congela sonidos llenos de vida sobre la pauta. Sirviéndonos de otro símil, podríamos decir que un cancionero popular es como una colección de insectos disecados, a los que falta un soplo que los anime. Que no todo puede reflejarse en las pautas, lo confirma José Verdú:

Como podrá observarse, en muchos de los cantos existen incorrecciones, tanto en la acentuación de la letra como en el modo de construir las frases. Al transcribirlos y presentarlos con ritmo y medida, cuidando de no alterar su verdadero carácter, pierden belleza y originalidad, además de carecer del ambiente en que fueron creados. Sin embargo, pueden dar idea aproximada de lo que son, considerándolos como la manifestación más expresiva que tiene el pueblo para comunicar sus impresiones y conservar sus tradiciones.

Díaz Cassou incide también en esta idea, advirtiéndole además que, para captar la verdadera esencia de los cantos que recoge en notación musical, habría que escucharlos en el contexto apropiado:

...los maestros López Almagro y García López, profesores eminentes y murcianos entusiastas por su país, han hecho cuanto podían para notar musicalmente coplas y cantares; pero reconocen y declaran que no han vencido un imposible, e imposible era reducir a nota el acento, la expresión que imprime carácter en estos cantos populares... Ni produce su efecto un canto de esta clase, escuchado fuera del medio que los inspiró, y en el que naturalmente ha surgido. Ese canto con que el labrador entretiene sus impacencias o el coger de hoja sus esperanzas, no impresionan en un salón; ni el canto de la trilla, cuando se le oye sin estar bajo la influencia del enervante estío murciano, y sin el acompañamiento del chascar de la mies y el chirriar de la cigarra.

Nos centramos ya en nuestros cantes. La gañana, como palo propio del cante libre o *toná* recoge varias de las particularidades de estos cantes, es modal y tiene la siguiente estructura:

- Presentación de una idea melódica.
- Estrofa
- Retoma la idea del principio (culmen melódico)
- Estrofa



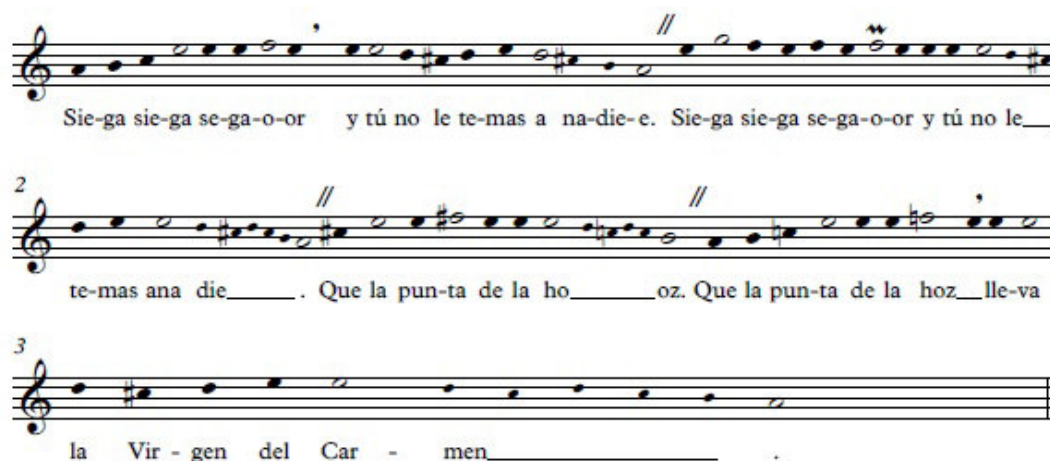
Transcripción musical de una gañana

En cuanto al carácter armónico, al ser un canto sin acompañar, la armonía debe ser deducida íntegramente de la melodía, por lo que varios análisis pueden aplicarse. No obstante, por la propia naturaleza del canto libre, hablamos de armonía modal. En este caso, el modo frigio mayorizado, donde el I grado se va alternando con el II cadenciando continuamente en ambas estrofas. Al reexponer la idea melódica del principio, lo hace con una breve inflexión al modo dórico. Inmediatamente después vuelve al frigio con la siguiente estrofa. La melodía de la estrofa se encuentra en modo frigio mayorizado (alterada la tercera nota de la escala). Un detalle a tener en cuenta es que la grabación de

Juan Valderrama tiene ciertas diferencias. Mientras en la gañana de base, el cantaor no sale del modo frigio mayorizado, Juanito Valderrama, va alternando éste con el modo Mayor (o jónico), combinando modalidad y tonalidad durante las estrofas.

Al ser canciones populares, las diferencias que encontramos entre cada una son la propia canción en sí. En cada pueblo o región se ha establecido una “canción” que representa a cada uno de estos palos, muchas veces teniendo en común con los de otras regiones tan solo la temática de la letra. Asimismo, por ejemplo, si comparamos el cante de siega andaluz con el de Ávila, excepto por la letra, no comparten rasgos melódicos, ya que el andaluz por sus características melódicas es considerado un palo derivado flamenco y, sin embargo, la *siega* castellana comparte más similitud con los cantes regionales propios de esa zona (jota).

The image displays a musical score for a song, consisting of seven staves of music. Each staff is numbered 1 through 7 on the left. The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are in Spanish and describe a scene of harvesting (laboreo). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are: 1. Ro - sa te pu - so tu ma - a - a - re 2. Ro - sa te pu - so - o tu ma - a - re, que nom - 3. bre más des - gra - cia - do - o - o - o - o - o. 4. Los cla - ve - e - les y las ro - sa - as. A - a. 5. Los cla - ve - les y las ro - o - sas to - dos mue - 6. ren des - ho - ja - os. 7. Ro - sa te pu - so tu ma - re



Transcripciones musicales de los cantes de siega

Son cantes sin acompañamiento, lo cual los sitúa en cantes libres rítmicamente, al no depender de ningún otro instrumento, al igual que ocurre con la saeta. De este modo, al ser cantes populares, el ritmo y la melodía vienen dados por la propia tradición, añadiendo el aporte que cada cantaor pueda hacer en su interpretación. Por lo que todos los cantes del campo van a tener casi siempre la misma melodía (dependiendo del intérprete) y sólo la letra va a variar, la cual condiciona la estructura por el número de estrofas y estribillos que en cada una pueda existir.

En cuanto a la armonía, todos estos cantes pertenecen al mismo entorno melódico, donde la modalidad predomina, aunque en ciertos casos pueden considerarse inflexiones a ciertas regiones tonales. El modo frigio mayorizado está presente en los tres (alterando la tercera al subir y quitando esta alteración al descender). No obstante, como en la mayoría de los cantes sin acompañar, el modo jónico, frigio y mixtos; se combinan en ciertos casos.

Es entonces, la estructura del canto y la temática de la letra son las que determinan el propio canto. Dichas estructuras también suelen asemejarse, siendo de la siguiente forma: presentación del modo con su primer tetracordo; parte intermedia donde se alcanza un punto culminante en la melodía y la parte final en la que se retorna a la tónica para acabar.

The image shows a musical score for a song titled 'Canto de trilla'. It consists of six staves of music in a single system, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 6, 12, 18, and 21 indicated on the left. The lyrics are: 'Pa - ja - ri - llo no can - te - es en el al - men e - e - dro', 'o. Ay que des - pier - tas mi ni - ño, que / es tá dur mien do', 'o. Ay ques - tá dur mien - do, ques - tá dur - mien - do', 'o. Ay pa - ja - ri - llo no can - tes,', and 'en el al - men - dro'. The score ends with a double bar line and a final note on the sixth staff.

Transcripción musical de canto de trilla

CAMPESINO

¡Ay, olvidado campesino!
Incansable hormiga obrera,
despensa de la humanidad.
Aunque tus parásitos te odien
tú llenarás sus despensas.
¡Ay, olvidado campesino!
Agua es tu palabra predilecta,
porque como tú bien dices:
“lo que el sol agacha,
el agua lo levanta”.
¡Que lluevaaa!...
¡Aguaaaa!...
Pregonas en los días húmedos,
apoyado en el quicio de tu puerta,
frotándote de alegría tus callosas manos.
Y, curiosamente, lo que a ti te alegra
a tus parásitos entristece.
Entristecen por no poder broncearse.
¡Ay, olvidado campesino!
Casi todo es contrario a ti.
Gladiador del tiempo,
que con tu invencible arma, la paciencia,
combates meteoros;
y cuando vences,
sobre tu cabeza revolotean
inmensidad de córvidos
que te surcaran la cara,

que vaciaran tus tripas,
que saquearan tu cerebro,
que diezmaran tu cosecha,
que encanijaran a tus hijos.

Pero tú, tú no te das por vencido.

Tú siembras y siembras.

¡Ay, olvidado campesino!

tragona de adversidades,

diana de pecados.

De tus abofeteadas mejillas,

de tus cortados movimientos

(cortados de vergüenza),

de tu inmensa llaneza,

de tu terrenal cultura;

de tu inagotable paciencia,

de tu oceánica esperanza,

tus parásitos se ríen,

tus parásitos no aprenden.

(José Alcántara Blanca)

IV. Poesía popular en los cantes de laboreo

Las letras de gañana, siega y trilla forman parte del folclore popular, de la poesía del pueblo. Conforman un corpus recopilado a través de la vía oral, transmitidas de generación en generación como afirma uno de nuestros entrevistados, Manuel Capiscol, quien asegura haberlas aprendido por boca de su padre. Estas pequeñas joyas literarias hablan de las preocupaciones mundanas, de las fatigas del trabajo forman parte del acervo cultural de Torredelcampo.

Si en lugar de mirar formas o palos, miramos independientemente la poesía del cante flamenco en general, vemos que abundan los versos con referencias campestres. Cristina Cruces divide los tipos de versos flamencos relacionados con el trabajo en tres categorías: referencias agrícolas, referencias sociales (la relación amo-criado) y referencias directas a la pobreza. Los versos más elocuentes y que mayor flamencura exhiben, suelen ser los que combinan los temas puramente personales con alguna referencia campestre: un ser humano expresando valores humanos absolutamente universales a través de los objetos que le rodean. Las referencias sociales o directamente a la pobreza invaden un terreno tras múltiples conversaciones con los veteranos de los cortijos, no extraemos comentarios o referencias que pudieran considerarse directamente ideológicas o políticas.

Bajo nuestro punto de vista las letras de los cantes de laboreo pueden englobarse perfectamente bajo el concepto poesía popular o tradicional. Para Menéndez Pidal la poesía popular es la creación de un autor que se siente pueblo, mientras que la tradicional es la poesía de un pueblo que se siente autor. “El estilo anónimo o colectivo es el resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por varios propagadores de ella, los cuales en sus refundiciones o variantes van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente, y así

van puliendo el estilo personal como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra su corriente”, señala Menéndez Pidal.⁸²

Está claro que las letras de estos cantes han sufrido un proceso de reelaboración y recreación colectivas. La letra se encuentra, según Menéndez Pidal, en estado latente. Dentro de esa tradición y de esa latencia pasa a la realización poética, a la interpretación oral que la difunde y la perpetúa. Este tipo poético aparece determinado por una diversidad de circunstancias como son los ciclos de la naturaleza, las fiestas religiosas y paganas, las condiciones de trabajo y de la misma vida familiar.

El estudioso español menciona a las condiciones de trabajo como un eje configurador de la poesía popular así como los ciclos de la naturaleza o las fiestas religiosas, todos estos factores están muy relacionados con la agricultura.

Así lo recoge Bonifacio Gil⁸³ en su *Cancionero del Campo*:

La música de estas letras encierra en numerosos casos una belleza casi mágica. El trabajador, en plena Naturaleza, se siente hechizado, electrizado, pletórico de altos ideales, casi taumatúrgicos. Al verse solo (en algunas faenas) echa a volar su fantasía y a veces crea rasgos líricos de evidente originalidad y expresión. Estas palabras tienen plena confirmación al examinar los distintos cancioneros populares de cualquier región española, pues todos ellos encierran ejemplos destinados a las múltiples faenas agrícolas. Los textos poéticos no siempre se contraen a la labor que se está realizando. Suelen contener asuntos amorios (los más corrientes), humorísticos, hasta filosóficos. El carácter de la canción (siembra, siega...) se distingue en muchas ocasiones por la música, muy especialmente por las onomatopeyas o por los llamamientos que se hacen al

⁸² Menéndez Pidal, Ramón. 1958. *Poesía popular y poesía tradicional*. Madrid: Colección Austral.

⁸³ Op. cit. pág. 136.

ganado para animarle en sus movimientos (arada, trilla...). Existen también coplas y canciones que no indican faenas determinadas, empleándose unas y otras en cualquier actividad. Las colecciones de cantos sin música llevan numerosos asuntos agrarios, cuyas melodías se han perdido o que el colector literario carecía de conocimientos pertinentes para transcribirlas al pentagrama.

Gutiérrez Carbajo expone en su obra diferentes concepciones de estudiosos del arte popular⁸⁴. Así recoge el estudio de Addison de la antigua balada de Chevy Chase en 1771 quien afirmaba que la balada popular no era otra cosa que los cantos que se transmitían de generación en generación y se cantaban entre el pueblo y por el pueblo. La poesía popular conserva ciertos caracteres primordiales y se distingue por su origen y por su esencia de la poesía artística.

Estas canciones populares, según Margit Frenk⁸⁵, “están unidas de manera indisoluble al canto y muchas veces al baile. Son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y en la recreación de cada cantar”. En la poesía popular la tradición es esencial, entendiendo por tradición “el conjunto de recursos y temas comunes, de escuela”.

Menéndez Pidal ha defendido denodadamente que todo género literario surge de un primitivo fondo del pueblo y que en toda obra de arte, aun la más refinada, subyace siempre esa raíz popular: flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.

Bécquer llama “poesía de todo el mundo” a la poesía popular, en oposición a la “poesía de los poetas”. Pero Menéndez Pidal “abogaba por el nombre de poesía tradicional, entendiendo por tradición no una simple transmisión – como dice su

⁸⁴ Gutiérrez Carbajo, Francisco. 2007. *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.

⁸⁵ Frenk, Margit. 1987. *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

etimología- ni una mera aceptación del canto por el público sino la asimilación y continua reelaboración y recreación del canto por el pueblo, que le va a imprimir una serie continuada e ininterrumpida de variantes”.⁸⁶

Estos cantes están sujetos a una transmisión oral que el pueblo repite y acepta la letra como suya y a una propagación colectiva, ya que los intérpretes realizan adaptaciones y variantes propias como reconoce el agricultor torrecampeño Manuel Capiscol.

José Cenizo⁸⁷ distingue entre poesía y copla flamencas:

Conviene distinguir entre poesía flamenca (como reflejo) y copla flamenca (como producción). Poesía flamenca, en sentido estricto, es aquella composición que, realizada con libertad de metro y de estilo, gira en torno a algún motivo flamenco (artistas, la guitarra, estilos de cante, el baile, el café cantante... La copla flamenca – producción, y no reflejo- es otra cosa. Es un conjunto de versos (ya casi habría que hablar de tercios) que se ajustan con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias.

Cenizo añade:

No toda la poesía o la copla flamenca es de calidad, ni siquiera la firmada por buenos poetas, aunque respondan a las exigencias formales. Les puede faltar el “duende” o la “gracia”. Ya no se trata de que puedan ser fácilmente cantadas, pues no siempre una copla redonda agrada al instinto del cantaor, sino de que incumplan las normas básicas de la buena copla flamenca. Por ejemplo, es absurdo hacer una copla con tres rimas consonantes seguidas, o es nefasto el

⁸⁶ Menéndez Pidal, Ramón. 1916. *Poesía popular y romancero*. Madrid: Revista de Filología Española.

⁸⁷ Cenizo, José. 2004. *La poesía del flamenco*. Málaga: Litoral.

tufillo intelectual o cultista que la aleje de la esfera de la frescura y la espontaneidad.

Antonio Machado y Álvarez deja claro la importancia de cantar las letras populares. *Demófilo*⁸⁸ manifiesta que “las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun escribirse, por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que, no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener”.

Rodríguez Marín en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, afirmaba que “sí como el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas”.

También Gutiérrez Carbajo asegura que Tirso de Molina, como otros escritores del Siglo de Oro, alimentan su lira del acervo popular.

Decía don Juan Antonio de Iza Zamácola, Don Preciso⁸⁹:

Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado a bonetazos por esas universidades, y que sin más reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en cuatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que a todos deleita.

Según Gutiérrez Carbajo, la copla flamenca encierra, entre otras maravillosas potencialidades, la capacidad de expresar lo máximo con lo mínimo y a esa prodigiosa fuerza se han referido todos los que se han acercado a su misterio

⁸⁸ Machado y Álvarez, Antonio. 1986. *El folklore andaluz*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.

⁸⁹ Iza Zamácola, de, Juan Antonio, *Don Preciso*. 1982. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Jaén: Candil.

desde Machado Álvarez, Rodríguez Marín, García Lorca... Las coplas flamencas transmiten los pensamientos más profundos utilizando, como vehículo, la expresión más pura y exacta.

García Lorca⁹⁰ defiende la popularidad de las coplas flamencas, apoyándose en el libro de Jeanroy, *Orígenes de la lírica popular en Francia en la Edad Media*, según el cual “el arte popular no sólo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación personal que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad”.

Lorca aseveraba que “los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras. Los verdaderos poemas del cante jondo están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del tiempo”.⁹¹

La copla flamenca se singularizaría desde el punto de vista literario, según el mismo García Lorca, por ser un arte popular, no tanto en el sentido de “creación impersonal” cuanto en el de adaptación a la sensibilidad popular.

Manuel Machado en su poema *La copla*⁹² hacía esta bella defensa de la poesía popular:

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

⁹⁰ Domenech, Ricardo y Fernando. 2008. *Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos.

⁹¹ Molina Fajardo, Eduardo. 1962. *Manuel de Falla y El Cante Jondo*. Granada: Universidad de Granada.

⁹² Machado, Manuel. 2008. *Caminos y Cantares (antología)*. Zaragoza: Edelvives.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

Según Rafael García Mateos⁹³: “la literatura tradicional y popular, englobando todas las posibles manifestaciones literarias de este carácter, mantiene en su esencia el auténtico origen del fenómeno poético”. El estudioso asegura que “la literatura nace como comunicación entre los hombres y entre los pueblos, como comunicación directa a través de la canción del juglar o la voz del cómico en las calles y las plazas de las villas y aldeas; como comunicación directa entre padres e hijos, entre abuelos y nietos, al calor del hogar en las frías noches de invierno; como comunicación directa entre aquellos que segaban o labraban tierras cercanas y éste fue y debería ser el objeto principal de todo lo literario. No es necesario entender este proceso como simple intercambio de ideas o de opiniones, como comunicación formal y siempre interesada -tal es nuestra concepción actual de la relación oral-, la literatura se eleva sobre el concepto y la

⁹³ García Mateos, Rafael. 1982. “Los cantos de trabajo en la literatura popular”, *Revista de Folklore*, 17: 35-70.

ideología y transmite sensaciones, esencias, actitudes que, muchas veces comportan posiciones éticas, sociales o políticas”.

Mateos va más allá y afirma que la literatura denominada culta se ha apartado progresivamente de su origen y adopta en la actualidad una posición ajena a su verdadero principio: “El libro ha sustituido a la voz del poeta y se ha llegado al extremo de que hoy en día es prácticamente inconcebible la imagen del poeta, el juglar o el cantor a cielo raso, ante un auditorio múltiple y variado. Son muchas las causas que han abocado a la literatura a esta situación y no es éste el momento adecuado de analizarlas”.

García Mateos considera que “la literatura popular y tradicional ha conservado, a duras penas en muchas ocasiones (pero gracias al interés de algunos y a la sabiduría popular ha perdurado, que es lo verdaderamente importante) su condición oral. Se siguen cantando romances, entonando sones y letrillas populares, aunque una malentendida civilización y modernidad haya hecho peligrar la supervivencia de toda una forma de cultura; pero, lentamente, la labor realizada por unos pocos durante largo tiempo, revitalizando y analizando la cultura popular, está dando los resultados apetecidos y crece, día a día, el interés y la preocupación por todo lo que representa nuestra cultura y nuestras raíces”.

Rafael Casinos Assens⁹⁴ pensaba que la copla popular nos ofrece la versión auténtica del alma de las gentes del sur y la obra más legítima de su genio apasionado.

Los hermanos Hurtado Torres aseguran que la tradición oral se considera el aspecto más importante de la música popular. Las variantes de la transmisión oral pueden afectar al texto, a la melodía o ambas cosas, y por supuesto huelga decir que hay variantes más acertadas que otras.

⁹⁴ Casinos Assens, Rafael. 2011. *Copla Andaluza*. Sevilla: Arca Ediciones.

Aseveran que las modificaciones o variantes se producen por un fallo de memoria o por el gusto personal del intérprete, y las más comunes son las siguientes:

- Alargamiento de los valores.
- Ornamentación.
- Transposición tonal o modal.
- Cambio de nota.
- Confusión de la melodía.
- Contaminación modal o tonal.
- Influencia del contexto melódico.
- Soldadura.
- Cambio de estructura rítmica.

Este proceso constante de variación y modificación es la prueba evidente de que una canción está viva y tiene fuerza, ya que aseguran que la pervivencia de la tradición oral de un lugar determinado, y también consiguen que no se rompa del todo el eslabón de la memoria colectiva que une a un pueblo con su pasado.

Los hermanos Hurtado Torres aseguran que la tradición oral se encuentra hoy en un estado agónico, debido sobre todo a la despoblación de las zonas rurales con el consiguiente envejecimiento de la población de las mismas, el papel de este trabajo es aún más importante y necesario si cabe y reclama con todo derecho un compromiso firme por parte de los profesionales y las instituciones públicas y privadas competentes.

Al estudiar la lírica popular del Siglo de Oro, Margit Frank ha señalado que la tradición oral cumple culturalmente funciones de la escuela poética. Por escuela poética, Ana Pelegrín⁹⁵ entiende los modos de transmisión, los temas y

⁹⁵ Pelegrín, Ana. 2009. Poética y temas de la tradición oral. En: Cerrillo, Pedro y García Padrino, Jaime. 1990. *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, (pp. 37-49). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones,

procedimientos literarios (tópicos, motivos, formas, lenguaje formulario) vale decir los elementos de una poética tradicional:

Esencial de esta escuela poética de transmisión oral – y ésta es la primera nota que la distingue de la poesía de autor impresa - es la memorización y la repetición anónima en cadena de generaciones, de poemas orales signados por la multiplicidad de sus variantes. Otra característica es el amplio margen de su vitalidad y duración temporal, pues la transmisión oral dota al texto antiguo de contemporaneidad, de poesía actualizada en el momento de su transmisión. El texto oral contiene una doble tensión: es un texto abierto ya que el creador queda en libertad de interpretación, y en esa libertad surgen las variantes. Simultáneamente el transmisor es fiel a la memoria recibida por lo que el texto permanece fijo e inalterable. Este mecanismo complementario de permanencia y transformación, de tradicionalidad y recreación, este vaivén entre dos polos, impregna de vitalidad al texto recibido y transmitido.

Por otro lado, es importante resaltar el carácter erótico de las letras de siega que es un fiel reflejo del erotismo de la canción tradicional que se ha recogido en los cancioneros desde la edad media, aunque el erotismo de las letras de siega de Torredelcampo no está tamizado, sino que las letras son bastante evidentes e incluso soeces. Pero es interesante detenerse en esta reflexión porque como recoge Armando López Castro⁹⁶ en *El erotismo de la canción tradicional*:

Frente a la actividad pública del hombre, la mujer queda relegada al interior de la casa, de manera que las expresiones de un discurso femenino no hay que buscarlas en el juego del amor cortés, cuya ideología refleja una organización fuertemente vasallática, sino en la espontaneidad de la lírica popular que está al margen del espíritu cortesano. A diferencia de la lírica cortés, donde la sistematización del camino que debe seguir el enamorado revela un

⁹⁶ López Castro, Armando. 2000. *El erotismo de la canción tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

protagonismo masculino, la lírica tradicional aparece en boca de mujer y vive el amor de forma más libre. Al prestar atención a los sentidos como fuente de experiencia erótica, la lírica amorosa de tipo tradicional tiende a decir el deseo en su plenitud, pues vivir la sensualidad se convierte en una expresión de libertad. Todo encuentro amoroso hace posible un diálogo entre dos seres, creando una intimidad de relación, una unión particular con el otro. Tal situación de diálogo, en el que los amantes reconocen su recíproca pertenencia, resulta visible en las tres ramas más importantes de nuestra tradición lírica: las jarchas, las cantigas galaico-portuguesas y los villancicos castellanos, donde el encuentro se convierte en la vía en que uno se reconoce en el otro, llegando así a su propia realización.

Incluso López habla de la importancia del uso del vocativo, ya que la canción tradicional, por estar más cerca del origen, aspira al despojamiento del lenguaje. Su supervivencia ha estado siempre unida al enigma de la voz, de una voz que arrastra el sentido de la noche y cuyo son se oye antes de decir.

López Castro expone algunas de las características típicas de los cancioneros de los siglos XV y XVI que se podrían aplicar también a las letras recogidas en Torredelcampo:

1) Difusión oral. Afirma López Castro que si tenemos en cuenta que la poesía popular es por excelencia multiforme, debido al público amplio y heterogéneo al que iba dirigida, su punto de partida es la oralidad conversacional y su difusión los medios de transmisión oral. Al ser la oralidad un acto de comunicación, su lenguaje apelativo se vale de fórmulas preexistentes, que afectan principalmente a la métrica, punto de unión entre el texto y la música. La transmisión musical no sólo contribuyó a la mayor conservación y difusión del texto poético, pues la forma estrófica del estribillo seguido de la glosa responde a la antigua estructura que los músicos llamaban *villancicos*, sino también a su organización melódica, dado que, en una época en la que el texto poético era considerado como musical, su comprensión se obtiene a través de la recepción

auditiva y depende de la relación que se establece entre las voces y de la manera de memorizar las fórmulas transmitidas por la tradición oral.

2) Repetición e invención. En la poesía de tipo tradicional aparecen fundidos dos elementos básicos: el estribillo de origen popular y la glosa de carácter culto. El papel de cada poeta consistía en tomar temas y formas de un fondo común y en imaginar variaciones a partir de esas fórmulas transmitidas por la tradición.

3) El simbolismo. La canción de mujer, al participar de las antiguas celebraciones rituales de la fecundidad, utiliza un marco natural de renovación y un reducido repertorio de temas, imágenes y símbolos. Para el oyente medieval, el uso de la alegoría como ilustración didáctica y del símbolo como revelación del más allá obedece a una forma de cooperación entre el autor y el lector.

Y continúa aseverando López Castro:

La canción popular nace como canto, como música corpórea más que como escritura, de ahí la relación entre sonido y sentido, entre los valores sonoros de la palabra y sus contenidos emocionales. Esta palabra musical, articulada sobre la medida, el ritmo y la melodía, da al poema una composición simétrica y armónica, donde la voz, en la combinación de sus unidades métricas, rebasa continuamente la realidad y retoma, invirtiendo las formas recibidas, a la indistinción de un mundo soterrado e incluso reprimido. Este ir y venir de la voz, que refleja en el fondo la ambivalencia de la mujer entre el sometimiento y el deseo de libertad, convoca en su apertura arriesgada a lo otro, a la otra voz de lo femenino activo y poéticamente creador, que exige la tarea del dejar decir, pues en realidad quien habla es el lenguaje. En la lírica amorosa de tipo tradicional, la voz comienza por prestar atención a los sentidos y, a medida que la sensación se hace más intensa, regresa al origen para anularse en la indistinción erótica. Ambos, el amor y la palabra, se alimentan de la abolición de las formas y regresan al estado primordial. Por eso, estas canciones populares, luminosas y transparentes, emergen de un mundo perdido y permanecen para

avivar la nostalgia, son canciones que vienen de lejos y de las que guardamos, no las ideas o motivos comunes, sino el sonido indeleble de su voz. Una voz líquida, clara y fugitiva como el agua, que se forma en la entraña misma del idioma y nos invita a su reconocimiento incesante.

Por ello, en una época dominada por la tecnología donde la tradición oral está bastante debilitada es importantísimo sacar a la luz estas letras que la mayoría del pueblo (e incluso los paisanos de Torredelcampo) desconocen.

IV. 1. Literatura popular u oral y cantes de laboreo

En el Simposio sobre Literatura Popular⁹⁷ publicado en 2010 por la Fundación Joaquín Díaz diversos autores de prestigio reflexionan sobre este campo y definen conceptos como literatura popular, tradicional u oral. José Manuel Pedrosa⁹⁸ en su artículo *¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?* afirma que “la literatura oral suele englobar a la literatura tradicional, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo”. Este hecho o cualidad lo encontramos, por supuesto, en las letras de los cantes que son objeto de nuestro estudio. Los campesinos a los que hemos entrevistado nos transmitían pequeñas variaciones tanto en la forma de ejecutar los cantes e incluso en las letras, cambiando ciertas palabras por otras. Así intercambian el término *señora* por *reina* en una copla de siega, *arribita* por *aligera* en una gañana por citar algunos ejemplos.

⁹⁷ VV.AA.. 2010. *Simposio sobre literatura popular*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

⁹⁸ Pedrosa, José Manuel. 2010. *¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?*. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 31-38). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

En el simposio anteriormente citado, el antropólogo Luis Díaz Viana⁹⁹ publica un artículo denominado *Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos* en el que reflexiona sobre el concepto folclore:

Estamos acostumbrados a considerar el folclore como la expresión de lo antigua, rural y oral, algo que ha sobrevivido al tiempo y nos llega del pasado, pero – sin embargo- probablemente se trate de un fenómeno mucho más actual de lo que, a menudo, pensamos. ¿Qué es o, mejor, a qué llamamos folclore ya que la tradición remite a él nos guste o no esa palabra bastante desprestigiada en nuestro entorno? La respuesta no es nada fácil. Para empezar creo que habría que distinguir entre cómo se lo ha visto y se ve, en suma, qué se ha entendido que era – según las épocas o contextos – el folclore y qué podría en realidad ser, a qué procesos culturales hace referencia.

La aparición “oficial” del folclore como ciencia o disciplina y el mismo nombre que se le dará tiene que ver con lo que Peter Burke ha llamado “el descubrimiento del pueblo”. Y tiene lugar, durante el siglo XIX, a favor de la corriente romántica interesada por las “tradiciones o antigüedades populares” y la reconstrucción de las identidades nacionales. Pero lo que se llama folclore en ese momento ya había venido existiendo desde antes y el interés por ello también, aunque se le denominara de otra manera, así - por ejemplo - “saber o filosofía vulgar” por parte de humanistas españoles como Juan Mal de Lara (1568) a partir del Renacimiento. Hay que apuntar que el término “folklore” lo inventó W. J. Thoms en 1846 para designar la sabiduría tradicional del pueblo, acontecimiento que marcó el nacimiento de una nueva ciencia o disciplina.

Según Díaz Viana es por esa tendencia romántica que busca en ciertas manifestaciones populares la esencia o genio de la nación que se adornará al folklore de requisitos o marcas como los de “tradicional”, “oral” y “rural”.

⁹⁹ Díaz Viana, Luis. 2010. *Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos*. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 124 – 139). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

Porque interesaba lo popular en cuanto a saber vagamente antiguo o, mejor, de siempre y, por lo tanto, en cierta medida “intemporal”. Se buscaba en esas manifestaciones lo que el pueblo-nación siempre había sido o sabido, aunque él mismo no pareciera muy consciente de lo que era y sabía. Se intenta, también, desde esa indagación en el “saber del pueblo o la gente” – que es lo que la palabra *folklore* significa- rescatar la esencia o genio del pueblo y la nación. Y se miraba a los campesinos como “salvajes” de aquí, en contraposición a los “salvajes de fuera” que interesarían a la etnología, es decir, a los campesinos como reserva o remanente del “exotismo de dentro” y conservadores de unas esencias casi olvidadas. Esto entronca totalmente con el núcleo de nuestro trabajo ya que los campesinos son nuestros reductos que han hecho posible la conservación de las letras y de los cantes, esos “exóticos salvajes de dentro” que han depositado casi sin darse cuenta un legado inmenso de sabiduría popular.

Volviendo al folclore, el maestro Alan Dundes¹⁰⁰ respondió a la repetida pregunta de *who are the Folk?* “We are”. Porque “folklore”, “cultura tradicional” o “cultura popular” – que todos esos términos se han utilizado en los últimos años para aludir (más o menos) a lo mismo – son una etiqueta que se pone a lo que parece sobrar, una definición por exclusión, un espacio indefinido en que aparcar a la cultura que queda fuera de la Gran Cultura. Se denomina así “folklore” a las expresiones que quedarían al margen de la Cultura con mayúsculas, también llamada, “alta”, “hegemónica” o “Gran Tradición”, la cultura de los cultos, de las más excelsas obras de arte, de los grandes libros y monumentos. La otra cultura que resta, sería la de lo modesto, la de las cosas y formas de vida que van sobrando, en parte la de todos en cuanto a gente corriente, también la de los miembros de una comunidad concreta en cuanto a recipiendarios de lo que hacían y sólo sabían hacer o decir sus padres. De manera que lo que, por un lado, es segregado del conjunto de la cultura, por otro, constituye algo generalmente bastante próximo, que está pegado a

¹⁰⁰ Dundes, Alan. 1980. *Who are the Folk?* En: VV.AA. *Interpreting Folklore*. Bloomington, Indiana: University Press.

nosotros e impregna nuestras experiencias cotidianas. Hasta el punto de que si hay un “pueblo” que es portador de tal saber folclórico, ese pueblo somos también – en cierto modo - nosotros: “We are”. De ahí la importancia de que en Torredelcampo también seamos el “We are” y nos convirtamos en catalizadores de esa música, esa cultura del campo para que estas joyas literarias y musicales no se queden en “it was”.

Pero, aunque a menudo parezcan confundirse, “vida cotidiana” y “cultura popular” no son exactamente lo mismo. A la primera pertenece todo lo que la gente hace y consume; a la segunda sólo aquello en lo que la gente participa, lo que se transmite, crea y recrea. Pongamos un ejemplo próximo: si bien los niños siguen columpiándose hoy, en esos parques iguales en todas partes, han dejado de hacerse en torno al columpio muchas de las cosas que se hacían, de cantarse todo lo que se cantaba, de cortejarse los jóvenes como se cortejaban. La práctica del columpio permanece, pero apenas ya se canta, ni se dice, ni se juega fuera del mero vaivén propiciado por él. Han cesado a su alrededor la poesía y la música. Al igual que con el columpio sucede con los cantes del campo. El campo sigue existiendo, pero apenas ya se canta, ni se dice ni se comparten las viandas en plena faena, ha cesado a su alrededor la poesía y la música debido a la fuerte mecanización agraria.

Fue languideciendo la cultura popular que lo rodeaba, desde los saberes añejos a los profundos prejuicios. Se dejó de inventar y transmitirse todo lo que ésta como otras muchas prácticas aparejaban, todo el conocimiento que cada momento y rito hacían aflorar, hasta que la vida cotidiana se fue pareciendo cada vez más a un paisaje triste, en el que nada más quedaba – como en algunos museos de etnografía – los artefactos antiguos y solos. Así los aperos agrícolas han quedado reducidos a objetos de decoración en algunos cortijos o cubiertos de polvo en las cocheras, ya que en Torredelcampo, un pueblo eminentemente agrícola, no existe un museo dedicado a las labores campesinas.

¿Ha ocurrido esto con todo lo que la gente sabía y cantaba? ¿Se ha vuelto el pueblo mudo? Efectivamente no. Estamos hablando – también – de una forma de crear y transmitir no tanto de una gente específica que sólo crea y transmite saberes de determinada manera. En el campo los agricultores no están mudos, pero hoy en día con los tractores que llevan en su cabina aire acondicionado y radio, los tractoristas han sustituido el cante por las emisoras.

De otro lado, en ocasiones ocurre que, ahora, la gente que trabaja en el campo vive en la ciudad porque sigue manteniendo tierras o algún negocio allí y la que vive en el campo, aunque sea en las cada vez más numerosas urbanizaciones, trabaja en la ciudad. Además, las políticas actuales en gran parte del mundo parecen dar por sentado que el campo está condenado, que el campo tiene poco menos que desaparecer a favor de la ciudad o convertirse en una especie de parque temático y reserva de lo típico dependientes de ella: un museo de sí mismo. A la gente que sigue viviendo en determinados lugares con una forma de vida que suele llamarse “tradicional” – ya se trate de comunidades indígenas o de los campesinos que quedan en nuestro entorno – es como si se les estuviera moviendo a convertirse en espectáculo exótico, en exhibidores y vendedores de lo único que les queda: el pintoresquismo. Por eso puede decirse que, quizá, lo importante – en el fondo- no es cómo llamemos a lo que esas gentes saben (“folklore”, “cultura tradicional”, “cultura popular”, “patrimonio etnográfico”, “patrimonio inmaterial”), sino por qué parece que sobran tantas cosas, por qué todo lo que aún es humanamente tan valioso tiene – forzosamente – que desaparecer; o pasar cosificado, en el mejor de los casos, a las vitrinas de los museos.

Asimismo Juan José Prat Ferrer¹⁰¹ en *Oralidad y oratura* habla de la transmisión oral y folclore. La folclorística ha puesto constante atención a las tradiciones orales, tanto es así que se llegó a afirmar en algunas de sus escuelas que una de

¹⁰¹ Prat Ferrer, Juan José. 2010. *Oralidad y oratura*. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 15-30). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

las condiciones para que un hecho fuera considerado folclórico, era su transmisión oral.

Una de las mayores preocupaciones de los folcloristas de todas las épocas ha sido la recolección y documentación de las tradiciones antes de que desaparecieran, soslayando muchas veces nuevas formas emergentes de expresión popular artística. Lo que hemos heredado de la folclorística decimonónica y de gran parte del siglo XX han sido colecciones, en su mayoría escrita – pero también grabada – de expresiones artísticas orales y musicales. La mayor parte de la cultura rural tradicional muere con la llegada de una nueva sociedad en la que las no ya tan nuevas tecnologías de la información y de la comunicación electrónica y cibernética han suplantado las formas de comunicar tradicionales. Como sentencian Moral Gadeo y Alcántara Blanca¹⁰²: “las historias de nuestros abuelos y los chascarrillos que nos transmitían en torno a la mesa camilla, todas ellas plagadas de gracia, ternura, picaresca y sabiduría popular, desgraciadamente se están perdiendo porque Doña Televisión y Don Ordenador se han adueñado de nuestros hogares, haciendo trizas la tradición oral, que tan importante ha sido en la historia de la humanidad”.

Finalmente, el gran filólogo español Ramón Menéndez Pidal¹⁰³ consideraba que la búsqueda del texto primitivo de las canciones tradicionales era una tarea imposible, puesto que viven en variantes causadas por el olvido o la mala comprensión de lo aprendido o por la recreación artística. Menéndez Pidal diferenció la poesía tradicional en dos grupos que responden al grado de antigüedad de la tradición; la poesía tradicional es la que contiene características ancestrales y la poesía popular es más moderna.

¹⁰² Alcántara Blanca, Jose y Moral Gadeo, Juan. 2004. *Anécdotas, chascarrillos y otras historias de mesa camilla*. Torredelcampo: Autoedición.

¹⁰³ Menéndez Pidal, Ramón. 1968. *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.

El profesor de la Universidad de Chicago Robert Redfield¹⁰⁴ (1897- 1958), que estudió las sociedades campesinas mexicanas definió lo que él denominaba “sociedad folk”; entre sus características están el aislamiento y la intensa comunicación interior, la semejanza en el comportamiento de sus miembros y el hecho de que el saber se transmite por la vía oral, lo cual produce un pensamiento que se apoya en lo concreto. Redfield marcaba fuertes diferencias entre las sociedades en que la comunicación se basa en la oralidad y las que consigna su saber a la escritura. Incluso McLuhan¹⁰⁵ aseguraba que las tecnologías de la comunicación son instrumentos que cambian a la gente y auguraba cambios profundos con la implantación de un medio globalizador como la cibernética.

Walter Ong¹⁰⁶ nos recuerda que la oralidad ha sido la etapa más larga en el desarrollo de las sociedades humanas y que la escritura es un invento relativamente reciente que se aplica a un número reducido de lenguas. El demógrafo Daniel Noin¹⁰⁷, que fue presidente de Población de la Unión Geográfica Internacional, nos dice en su *Geographie de la population* que existen 3000 grupos etnolingüísticos y entre 6000 y 7000 dialectos derivados de esas lenguas. De todas las lenguas que han existido en el mundo tan solo una parte muy minoritaria ha desarrollado un sistema de escritura, y de las lenguas que hoy día se hablan, solo setenta y ocho poseen un corpus literario. Pero el porcentaje de lenguas ágrafas frente a lenguas que han desarrollado una literatura sin duda variará en un futuro cercano.

De esta forma, como señala Prat Ferrer, el concepto de oratura se contrapone al de literatura al referirse a la expresión oral (recitación, dramatización o

¹⁰⁴ Redfield, Robert. 1930. *Tepoztlan, a Mexican village: A study in folk life*. Chicago: University of Chicago Press.

¹⁰⁵ McLuhan, Marshall. 1960. *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.

¹⁰⁶ Ong, Walter. 1982. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁰⁷ Noin, Daniel. 1994. *Geographie de la population*. Paris: Masson.

actuación) de las producciones verbales artísticas. No solo abarca la producción folklórica, sino que incluye creaciones de carácter culto o institucional, siempre que estas funcionen dentro de la oralidad. Se rompe así con la dicotomía que separa lo folklórico y lo culto, y que asigna la oralidad a lo folklórico y la literatura a lo culto, y se intenta acabar con el prejuicio que conlleva el uso hegemónico de la palabra literatura, como lo han señalado, entre otros, Thomas Brückner y Susan A. Gingell. En la oratura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración de la comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público. La oratura se apoya en el uso de la memoria, tanto colectiva como individual, y de una imaginación creativa que la apoya. El discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo y perdura en variantes, la espontaneidad es una de sus características más valoradas. La retórica que rige la oratura es diferente a la de la literatura; se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz, el uso de pausa y del tempo y los gestos.

IV. 2. La permeabilidad de las canciones populares

Como podremos ver más adelante las canciones populares son totalmente permeables y tienen un amplio grado de hibridación. Así, una copla infantil de Valladolid puede escucharse perfectamente durante la tarea de la siega en Torredelcampo. Desconocemos el origen de las letras de nuestro estudio, aunque es cierto que ya desde el siglo XVI hay constancia de que en España el pueblo cantaba.

La investigadora Margit Frenk¹⁰⁸ analiza en el concepto de literatura popular. Frenk se hace las siguientes preguntas: ¿Existe algo que pueda llamarse “La literatura popular”? ¿No ocurre más bien que cada género literario “popular” tiene características distintas, lo que hace difícil llegar a una definición única? Y aún añade: cada género en un determinado momento histórico y en un entorno geográfico y cultural específico.

En la poesía lírica popular de la península ibérica en la Edad Media, para referirnos a la dicotomía entre popular y culto, podríamos sacar a colación la famosa frase del Marqués de Santillana¹⁰⁹: “Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romances e cantares de que la gente de baxa e servil condiçión se alegran”. Ninguna antología poética medieval incluye textos de esos que llamamos “populares”.

Ya en tiempos del *Cancionero general de 1511*¹¹⁰ está ocurriendo un cambio: los músicos de la corte se entusiasman con las melodías de ciertas canciones populares, las someten a arreglos polifónicos y además transcriben, total o parcialmente, las letras que la gente “ínfima” cantaba.

En el mundo cortesano renacentista someterían las cancioncitas populares a sus propios designios artísticos. A menudo deben de haberlas retocado en más o en menos, y no hay duda de que las imitaron abundantemente. Y sus cultivadores serán los grandes dramaturgos del siglo XVII, como Lope de Vega, que, prestando oídos atentos a las canciones que la gente humilde cantaba en su tiempo, las subían al tablado, no siempre literalmente.

¹⁰⁸ Frenk, Margit. 2010. ¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII? en: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 3-8). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

¹⁰⁹ Marqués de Santillana. 1988. *Obras completas*. Madrid: Planeta.

¹¹⁰ Castillo, Hernando (del). 1511. *Cancionero general*. Madrid: Imprenta de M. Ginesta.

Esas cancioncitas y rimas que eran patrimonio sobre todo de campesinos y pastores no las conocemos en su estado original, no hemos podido observar ni registrar cómo surgen, cómo y en qué circunstancias se ejecutan, de qué manera se van transmitiendo. Solo podemos recuperarlas rastreándolas en manuscritos e impresos pertenecientes a una cultura distinta y distante. Se han desprendido de su entorno natural y trasladado a otros ámbitos y, por añadidura, se han visto adicionadas de gran número de imitaciones, más o menos afortunadas. ¿Es válido seguir llamándola “popular”?

En el trabajo de Frenk¹¹¹, *La autenticidad folklórica de la antigua lírica popular* se expone una supervivencia textual en la moderna tradición oral española de cantarcitos que únicamente encontró en una fuente antigua, o sea, que, al parecer, continuaron viviendo solo entre la población humilde, en el pueblo, durante siglos, hasta ser recogidos por un folclorista de nuestro tiempo.

Cita en su artículo otros casos de fuente antigua única y supervivencia en la tradición oral. Varios de ellos aparecen en ese maravilloso tesoro que es el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Covarrubias¹¹² (1627). Suelen ser cantares del campo, muy pícaros varios de ellos, como:

A segar son idos
tres con una hoz;
mientras uno siega,
holgaban los dos

Un poema recogido modernamente en La Mancha y Madrid. También tenemos otro:

¹¹¹ Frenk, Margit. 1968. “La autenticidad folklórica de la antigua lírica popular”, *Anuario de Letras*, 7: 149-169.

¹¹² Covarrubias, Gonzalo de. 1627. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Burdeos: Institut d’Estudes Ibériques et Íbero-Américanes de l’Université.

¿Si pica el cardo,
moza, di?
Si pica el cardo,
di que sí.

Un poema cantado ahora en una danza de palos extremeña. Estos ejemplos bastante antiguos evidencian ya desde antaño el carácter pícaro de los cantes de siega como podremos ver en nuestras letras.

Un ejemplo curioso es el de los piyutim o himnos religiosos hebreos cantados por los judíos sefardíes con la música de canciones populares españolas, cuyo comienzo consta en cada caso. No podemos oírlas directamente ni saber dónde y en qué circunstancias se cantaban, pero sí nos consta que pertenecían al folclore poético-musical de la época.

El pueblo dispone de un caudal amplio pero limitado de recursos temáticos, formales y estilísticos, dentro del cual debe moverse quien compone una nueva canción, lo mismo que quienes luego la repiten variándola. Se trata, por eso, de un arte colectivo, en el que hay relativamente poco margen para la originalidad y la innovación personal; se trata de lo que Sergio Balde llamó una “escuela poética popular”.

“En las primeras aguas de octubre, siembra y cubre”. Refrán popular

V. El arado y la siembra

Yo me estremezco andando estas realengas, cruzando estas lindes, asomándome a estas herrizas. Me siento extrañamente eterno. Me hundo en el campo y gusto en mi espíritu tanta amargura suelta, tanta dulzura recogida en estos anuales surcos y sementeras. Año tras año, sol a sol, surco a surco, se va el hombre atando a la tierra, enterrándose en ella. Andamos sobre sus sudores, sobre sus ilusiones y sobre sus huesos. Por eso tiemblo algo cuando voy por estos campos, por eso canto. Y tengo miedo de no poder acabar una vez comenzado. Empiece por donde empiece, no acabaré. Se me quedará la canción a medio camino, entre los labios. Pero la tierra la seguirá cantando. La oirán las alondras, los alcaravanes. Algún matutero a deshora por la veredilla, algún extraviado entre los olivos, algunos amantes que busquen la complicidad de la noche y la dureza de la tierra para darle lo suyo al amor. ¡Oh canción tan inútil y tan necesaria como esta enorme y anual cosecha de florecillas ignoradas!

(José Antonio Muñoz Rojas¹¹³ – *Las cosas del campo*)

Mercader

Y voy a que habiendo hecho,
en mi la ejecución, hagas
el pago en él, para cuyo
efecto al Padre le encarga
de familias; que él sabrá

¹¹³ Muñoz Rojas, José Antonio. 2008. *La alacena olvidada. Obra completa en verso*. Valencia: Editorial Pre-textos.

darla a sembrador que esparza
su semilla por el mundo
en sus cuatro partes varias;
conque en habiendo pasado
la siembra y salido al alba

a conducir los obreros
que importen a su labranza,
podrás, pasando su grano
desde la mies a la parva,
y de la parva a la troj,
con su precio hecha la paga

del hombre a los acreedores,
sacarme de la fianza.

Todos:

Somos contentos con que
en trigo nos satisfagas.

(Autos Sacramentales – Pedro Calderón de la Barca¹¹⁴)

En Torredelcampo cada tarea agrícola tenía su propia idiosincrasia musical. Debido a su importante carácter funcional, estos cantes no se pueden entender sin la labor campesina a la que van ligados. Por ello, vamos a explicar estas tareas para hacer más comprensible también las razones por las que estas canciones servían para acompañar las duras tareas de los agricultores. Una de las labores más

¹¹⁴ Calderón de la Barca, Pedro. 1996. *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, con la colaboración de Blanca Oteiza, M^a Carmen Pinillos, Juan Manuel Escudero y Ana Armendáriz. Pamplona: Universidad de Navarra–Reichenberger.

comunes era el proceso del arado y la siembra. La palabra arar proviene del latín “arare” y significa remover la tierra haciendo en ella surcos con el arado. Esta labor se realiza dependiendo del cultivo que sea en un mes u otro. El trigo, la cebada y las habas (los cultivos más usuales) se siembran en octubre y noviembre, mientras que el garbanzo es en febrero y marzo. En mayo llegaba la temporada de sembrar melones. De esta forma, el arado y la siembra eran las dos tareas más frecuentes entre los agricultores torrecampeños, ya que la tierra debía de estar siempre presta y bien surcada para el cultivo. Es por ello que los cantes de gañana eran los que más se podían escuchar en la campiña como reconoce el agricultor y cantaor Manuel Capiscol: “Las gañanas eran las más comunes ya que se cantaban mientras arábamos y eso lo hacíamos casi todo el año”.

El agricultor Francisco Villar nos relata:

Arar para hacer barbechos se hacía en el otoño después de segar los trigos. Lo arábamos y lo preparábamos para sembrar. Segar de junio palante, en junio se ponían las cebadas alimonás y en julio segábamos. Luego ya el trigo, los garbanzos y las habas. Algunos terminaban para la feria (25 de julio) y otros estaban hasta agosto. La semilla cuando llegan los Santos se hace simiensa y nos bajamos a la campiña a sembrar. Sembrábamos las habas, la veza, el trigo, la cebada, la avena, la escaña y el alpiste. Cuando se sembraba eso nos veníamos con la simiensa hecha y luego empezábamos la aceituna el día de la Concebida, el 8 de diciembre. Y luego nos liábamos con la aceituna. Después, el garbanzo se sembraba en marzo y la matalahúga en febrero y los melones a principios de mayo.

A principios de septiembre comenzaba el alce de la tierra que se había compactado por el constante pisoteo del hombre durante la recolección y la deshidratación a la que había sido sometida por “Juan Rubio” durante los meses estivales. Bestias y gañanes, al unísono, trabajaban duro para levantar los rastros de trigo, cebada y alpiste, los barbechos de veza, matalahúga o garbanzos.

El gañán se agarraba duro a las manceras y se inmiscuía en sus reflexiones pensando en la jornada que le esperaba, en los problemas que dejaba detrás de cada surco y en los que surgirían en el siguiente. Hasta que casi por instinto se echaba a cantar para espantar sus males o simplemente para entretenerse. El cante rompía la monotonía de la inacabable besana. Las bestias al oír al gañán hacían amagos de pararse y éste tenía que arrearlas en plena ejecución para luego seguir con su cante de tercios largos y pausados adaptados al trabajo de la ariega.

Cuando el agricultor terminaba de cantar se sentía mejor, como si la música le otorgara liviandad, el cante ejercía como medicina aliviadora de sus males. El objetivo era cantar para no pensar, pues mientras luchaba por sacar un cante bonito no recordaba sus males y penurias.

V. 1. El arado y la siembra: dos labores recogidas en el arte y la literatura

Estas dos tareas han sido objeto y protagonistas de numerosas representaciones artísticas y literarias. Ya en el Tapiz de la Creación de Gerona se habla de la germinación de las semillas sembradas en los surcos: “germinant tu tellus vivescant semina sulcis”.

El Arcipreste de Hita¹¹⁵ también recogía en 1297 en el Libro del Buen Amor la siguiente frase relacionada con estas tareas: “para echar la simiente aprovecha el tempero”.

La arada era una escena habitual de la imaginería estacional de la Antigüedad tanto en sarcófagos como en mosaicos. El tema perviviría en la Edad Media temprana en una serie de ejemplos fuertemente enraizados en la tradición clásica.

¹¹⁵ Santander, Hugo. 2003. *La sensualidad del Libro del Buen Amor* en Espéculo. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

En el *Manuscrito De Universo* de Rabano Mauro¹¹⁶ ilustrado en Montecassino, un labrador conduce una pareja de bueyes y representa al invierno como a la aratio.

A principios del siglo XVII, Cervantes¹¹⁷ dejaba constancia de este hecho cuando, en un episodio de la segunda parte del Quijote, pone en boca de un labrador, que al alba conduce sus mulas y el arado, el viejo romance de Roncesvalles.

En la novela *Un año con Manuel* de Alcántara Blanca¹¹⁸ se recogen también escenas de arado y siembra:

Las borrascas otoñales estaban siendo generosas, y los vientos atlánticos traían nublados espesos que descargaban la bendita lluvia sobre los barbechos, deshaciendo los terrones que las rejas de los arados habían levantado a últimos de agosto y primeros de septiembre. El pueblo estaba en plena simienza. El día del Pilar, aprovechando una clara del tiempo, comenzó a sembrar Antonio, animado por el abuelo Damián con el refrán: “En las primeras aguas de octubre, siembra y cubre”. Además, Antonio tenía que aprovechar antes que José fuera a examinarse a Madrid para cartero. Era una tierna mañana salpicada de rocío. El silencio otoñal hacía pensar en la sordera, a no ser por el canto esporádico de una abubilla que devolvía a la sonoridad. Antonio lanzaba al aire puñados de trigo, a derecha e izquierda, de una línea imaginaria que iba trazando sus pasos, sólo orientado por las amelgas que delimitaban cada tramo de siembra. Era la mejor forma de que el sembrado naciera homogéneo. La tierra, volteada por la vertedera del arado, iba enterrando el grano y José llevaba la yunta con tanta soltura, que hasta se atrevió a romper el silencio matinal, con el canto de una gañana: Al saltar el arroyo / dijo la liebre / aligera pies míos / que el galgo viene. Manuel paró de desterronar para escuchar el cante de su hermano, que

¹¹⁶ Mauro, Rabano. 842-847. De universo libri. Biblioteca Vaticana, pal. Lat. 291, f.75 v.). Roma.

¹¹⁷ Cervantes, Miguel de. 2015. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Destino.

¹¹⁸ Alcántara Blanca, José. 2008. *Un año con Manuel*. Torredelcampo: Autoedición.

resonaba con brío y melodía en la jugosa mañana. La tierra removida de la besana descubría insectos, que una bandada de lavanderas picoteaban con movimientos autómatas. Manuel sabía la costumbre de las pajaricas de las nieves, llamadas así en el pueblo, de darse el festín en la tierra removida por el arado.



Monumento al arriero en la localidad pacense de La Zarza.

El poeta colombiano de Medellín Georges René Weinstein¹¹⁹ tiene un poema denominado *Arando se hace poesía* en el que la última estrofa recoge estos versos:

¡Además, ten siempre presente
que hay algo mucho más sublime,
¡y es la excelsa poesía!..
labrada a pedazos con las manos,

¹¹⁹ Weinstein, Georges René. 2006. *Ojos que se acercan, manos que se alargan*. Medellín (Colombia): L. Vieco e Hijas.

revuelta su esencia con la pica,
pulidas sus estrofas con la azada,
disfrutado su universo con los ojos.

¡Arando la tierra se hace poesía!

El poeta Gabriel y Galán, uno de los más influyentes y leídos en su tiempo, tiene dos poemas titulados *Ara y canta*¹²⁰ que imbrican a la perfección con nuestro objeto de estudio:

Labriego, ¿vas a la arada?
Pues dudo que haya otoñada
más grata y más placentera
para cantar la tonada
de la dulce sementera.

¿Qué has dicho? ¡Que el desgraciado
que pasa el eterno día
bregando tras un arado
jamás cantó de alegría
si alguna vez ha cantado?

Es una queja embustera
la que me acabas de dar.
¿No sabes que yo sé arar?
Pues déjame la mancera,
y oye, que voy a cantar:

- II -

¹²⁰ Gabriel y Galán, José María. 1904. *Las sementeras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Labriego poco paciente:
si crees que solo tu frente
vierte copioso sudor,
que sorbe innúmera gente,
sal de tu error, labrador.

Lo dice quien es tu hermano,
quien canta tu lucha brava,
lo dice quien por su mano
siega la mies en verano
y el huerto en invierno cava.

¿Qué sabes tú del tributo
que el mundo al trabajo rinde,
ni qué sabes de su fruto,
si no has transpuesto la linde
del terruño diminuto?

Si el mundo aquel te impusiera
yugos que impone al mejor,
pensaras que tu mancera,
si no es la más llevadera
tampoco es la cruz mayor.

Te quema el sol del estío,
te azota el viento de enero
y aguantas en el baldío
los hálitos del rocío
y el golpe del aguacero.

Dura y perenne es la brega

que pide riegos la vega,
que pide rejas la arada,
que pide gente la siega,
que el huerto espera la azada.

y es trabajoso el descuajo,
y abrumador el destajo
y a veces nulo el afán...
¡Y tal vez es el trabajo
más duro que blando el pan!

Todo es verdad, labrador;
pero en esos horizontes,
y en esas siembras en flor,
y en estos alegres montes,
¿no hay nada consolador?

¿Todo negro es tu destino?
¿Todo el vivir te envenena?
¿De abrojos horribles llena
todo el árido camino?
¿Toda ingrata es la faena?

¿No sabes tú, labrador,
que hay frente que el tiempo arruga
escaldada en un sudor
que sana brisa no enjuga
con soplo consolador?

¿Sabes que hay ojos que ciegan
laborando en la penumbra,
mientras los tuyos se entregan

al piélago en que se anegan
de la luz que nos alumbra?

¿Sabes qué ambientes malsanos,
si no venenos letales
marchitan pechos humanos
con corazones leales
del tuyo dignos hermanos,

mientras tu pecho sanean,
y equilibran tus sentidos,
y tus sudores olean
ricas brisas que pasean
por estos campos floridos?

¿Quieres en un mundo verte
con bravas agitaciones,
con injurias de la suerte,
con bárbaras tentaciones
y duelos, sin sangre, a muerte?

¿Qué sirena engañadora
hasta aquí a decirte llega
que en la ciudad bullidora
ni se reza, ni se llora,
ni se sufre, ni se brega?

¿Qué espíritu engañador
o torpe decirte quiso:
“Llora y suda, labrador,
que el mundo es un paraíso
regado con tu sudor?”

Fuera más útil y honrado
decirte quién ha arrancado
de las entrañas de un cerro
este pedazo de hierro
de la reja de tu arado.
Decirte que hornos ardientes
fundieron humanas frentes
cuando este hierro ablandaron,
y que en su masa cuajaron
sudores de hermanas gentes.

Ara tranquilo, labriego,
y piensa que no tan ciego
fue tu destino contigo,
que el campo es un buen amigo
y es dulce miel su sosiego,

y es salud el puro día,
y estas bregas son vigor,
y este ambiente es armonía,
y esta luz es alegría...
¡Ara y canta, labrador!

En esa misma obra, el poeta castellano, aunque extremeño de adopción, escribe este poema donde también habla de la labor del arado:

Con el relente que le da tempero
la madrugada roció la tierra.
Se siente frío en la besana húmeda;
el terruño está solo. Ya alborea.
Lo dice, levantándose del surco,

la alondra mañanera;
que desgrana en el aire el de sus trinos,
hilo copioso de sonantes perlas.

Ya sale el sol de las mañanas tibias,
ya sale el sol de las mañanas buenas,
sol de salud, incubador de gérmenes,
sol de la sementera.

No tiene más testigos y cantares
que yo y la alondra, en la besana escueta,
ni más espejos que el regato limpio
y el rocío en las puntas de la hierba.

Viene triunfante, coronado de oro;
radiante viene levantando nieblas
y evaporando el matinal relente
que parece el aliento de la tierra.

Ya llegan mis gañanes con las yuntas
canturreando la canción primera,
que les arranca el equilibrio plácido
del bien venir de la mañana buena.

Rayando los timones el camino,
y en alto la mancera,
vienen los bueyes, con la cruz que forman
el yugo y el arado, en la cabeza.

Ya escucho golpes secos
de mazos y de azuelas,
silbidos cariñosos,
nombres de bueyes que en besana entran,

y uno que suena compasado ruido,
como de riego de menudas perlas,
al desplegarse el abanico de oro
de la simiente que los mozos riegan.

Estoy en el repecho
presidiendo mi hermosa sementera.

Todo lo escucho con avaro oído:
el blando hundirse de las anchas rejas;
el suave rodar hacia los lodos
de la mullida tierra;
el alentar pujante de los bueyes,
de cuyos bezos charolados cuelgan
tenues hilos de baba transparente
que el manso andar no quiebra;
aquel pausado y firme
posar de sus pezuñas gigantescas;;
el crujir dormilón de las coyundas
que el yugo pulimentan;
un aliento de brisa tan suave
que apenas se menea,
un hondo y general rumor de vida
y un mido sordo de pujante brega.

Y tal como si el alma del terruño
viniese toda condensada en ella,
la tonada de arar surge solemne,
la tonada de arar al alma llega,
cantando cosas dulces;
diciendo cosas buenas.

Sus mansas recaídas
parece que remedan
la suavidad de las laderas dulces
de la ondulante castellana tierra,
o el tranquilo vaivén de los pensamientos
que el mar ondulan de las almas serias.

Y a mí también me hablan
sus lánguidas cadencias
del bien gozar los apacibles goces,
del bien llorar las bendecidas penas,
del buen amor de la mujer fecunda,
del bien sentir la paternal querencia,
y de un vivir sereno,
fuerte y seguro como aquel que llevan,
paso de hierro sobre tierra blanda,
los mansos bueyes de gigantes fuerzas.

II

Cruzan el cielo nubecillas tenues
que parecen blanquísimas guedejas
cortadas del vellón inmaculado
que dieron en abril las corderuelas.

El sol, baña el terruño;
se ve crecer la hierba.
y huele a tierra húmeda
cargada de promesas.

¡Qué dulce es presidir desde el repecho
su propia sementera,
si el cielo es transparente, fresco el aire,
húmeda y fértil la esponjada tierra,

el sol templado, la simiente sana,
robustas las parejas,
alegres los gañanes,
la tonada de arar sentida y lenta,
sabroso el pan de casa,
y el agua del regato limpia y fresca!

La mente embebecida
se carga entonces de memorias bellas;
del lado del hogar me vienen todas,
que el hogar es el cielo de la tierra;
la paz de mi vivir me las regala
y en paz el corazón las paladea.
¡Aquella del hogar sí que es hermosa!
¡Aquella si que es santa sementera!
También yo la presido,
también Dios la bendice y la gobierna.
Dios encendió en el cielo de la vida
el sol de los amores para ella,
para que al fuego santo
las almas y las sangres se fundieran;
Dios le da noches de fecundas horas
y luengos días de apacibles treguas...
¡Horas sin luz que velen sus misterios!
¡Y horas de sol que sus entrañas templan!
¡Señor; que das la vida!
Dame ,salud, y amor, y sol, y tierra,
y yo te pagaré con campos ricos
en ambas sementeras.

El escritor José María Hinojosa¹²¹, director de la revista *Litoral* durante una época, dedicó este poema, relacionado con la materia que nos ocupa, a su amigo Manuel Altolaguirre:

El gañán
ve encender
la candela del cielo,
al amanecer.

Llega a la besana
y empieza a devanar
el ovillo de la tierra.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.
Al abrir el surco,
la tierra se besa
y se queda quieta.

Yunto. Yunto.

El gañán sigue devanando
su madeja,
pero nunca se acaba.

De vez en cuando canta.

¹²¹ Hinojosa, José María. 2004. *Obra completa de José María Hinojosa (1923-1931)*. Edición de Alfonso Sánchez. Madrid: Fundación Genesian.

Yunto. Yunto.

¡Pero nunca se acaba!

Eladio San Juan, poeta y organizador del Concurso Nacional de Cante de Trilla de la localidad cacereña de Arroyo de la Luz nos cede este soneto titulado *Olor de tierra estremecida* que habla sobre la labor del arado:

El aire huele a tierra estremecida,
mientras siento al gañán que tras la Yunta
desgrana una canción y se pregunta:
el porqué de la tierra agradecida.

Después de ser volcada y removida,
hay un tiempo de amor al que se adjunta
un delirio de granos, luego apunta
con sus hijos al cielo ya parida.

El milagro de amor ha florecido
y hace del tallo espiga y se convierte
en un dorado mar al sol tendido.

Las espigas inclinan ya la frente
y a la mano del hombre se han rendido
quién cortará su cuerpo de repente.

V. 2. El cante de la gañana y sus peculiaridades

Como ya hemos comentado, la gañana era el cante que se ejecutaba en Torredelcampo durante las tareas de la siembra y el arado. La etimología de este cante procede con casi toda seguridad de la palabra gañán. Este término tiene su origen en la voz árabe *gannam*, el pastor que cuida del ganam o ganado. En nuestra cultura gañán es un mozo de labranza. Los cantes más singulares de los agrícolas de Torredelcampo son las gañanas y los de siega. Las gañanas se cantaban tanto durante la siembra como el arado indistintamente. Los hermanos Hurtado Torres diferencian los cantes de siembra (o arjoneras) de las gañanas, aunque la mayoría de las personas mayores con las que hemos hablado usa indistintamente el término arjonera o gañana para referirse a los cantes que se ejecutaban durante la siembra y la arada. Según ellos, no se puede decir que existiera un cante específico para la siembra, lo engloban todo bajo los nombres de gañanas o arjoneras. Si es cierto, que el agricultor Enrique Parras establece un matiz:

La arjonera es parecida a la nuestra, pero más suave, con menos riesgo al cantarla, no se mete en honduras como la torrecampeña. Lo de las arjoneras es algo extraño porque un amigo mío, Juan El Labra, estuvo por Arjona preguntando si alguien la cantaba y no encontró a ningún viejo que lo hiciera, nadie sabía nada allí, a lo mejor fue casualidad, no sé. También puede que ese cante viniera de gente de la parte de Cádiz y Sevilla porque había mucha gente de allí que venía a trabajar en las faenas del campo a cortijos de la campiña. Me dijeron una vez que al Cortijo de Miguelope, venía la familia de los Sorderas y Borricos de Jerez así que no te extrañe que ese cante provenga de esa gente que araban entre Torrecampo y Arjona y por eso los torrecampeñas las llaman arjoneras, podría ser.

Manuel Moral también nos plantea una diferencia entre la gañana y la arjonera e incluso nos la llega a cantar, aunque bien es cierto que tras escuchar la letra y la melodía, podríamos afirmar que lo que denomina arjonera tiene una fuerte

influencia de Marchena, es más, sería una adaptación de una soleá que el gran cantaor sevillano tiene grabada en su antología con la siguiente letra, la misma que Moral nos canta:

*Amarillo sale el sol
el día que no te veo
manifestando la pena
que tiene mi corazón*

El agricultor Enrique Parras nos introduce una variable a tener en cuenta. Según Parras habría dos tipos de gañana en Torredelcampo: la “auténtica torrecampeña”, la que cantaba “Hachuelas” y la “avalderramá” que grabó Valderrama. Parras cree que Juanito le imprimió su sello y es cierto que presenta una ligera variación, aunque la base musical es prácticamente calcada a las grabaciones de los otros agricultores.

Volviendo a las tareas propias de estos cantes, usamos un refrán que viene a colación con nuestro objeto de estudio: “En octubre, siembra y cubre”. Para cubrir la tierra, era necesario ararla así que Torredelcampo era un hervidero de yuntas. Por un lado, estaban los señoritos que disponían de tres o cuatro yuntas; los vegueros con una yunta, por lo general; los veguerillos con una bestia que solían utilizar para “aparcear”, o asociarse con otro veguerillo, se alternaban las labores en varias épocas del año. Y por último, en el escalafón social más bajo, se encontraban los obraderos que a lo sumo disponían de un burro para portar herramientas y acarrear la hierba para los animales del corral. Los obraderos daban peones con su yunta en terrenos de otros. Se conoce por *obrá* a la cantidad de terreno que ara una yunta en un día.

En este escenario de arado se daban los cantes de gañana e incluso al ir varios pares de yuntas arando incitaba al pique entre los agricultores, aunque existía como una especie de norma no escrita por la que siempre respetaban sus turnos.

Según los gañanes, el mejor cantaor era al que más se le paraban las bestias. “Canta tan bien que se le paran las bestias”, era una frase muy repetida por la campiña torrecampeña. Paco Valderrama, hermano mayor de Juanito, nos confiesa:

Cuando yo estaba bien y apretaba, porque en esa tarea hay que hacer fuerza en las manceras, yo hacía el cante como me daba la gana, mientras más fuerza le dabas, mejor salía, lo iba ligando, haciendo borbotones, hacía la voz bonita. A mí se me paraban las bestias cuando me encontraba bien. Me gustaba mucho cantar esos cantes, tol cante me gustaba.

Enrique Parras nos confirma el pique sano que existía entre los diversos gañanes:

Había pique entre los agricultores. Pasaba como con los gallos de pelea que siempre quedaba el más valiente y el de más poder. Yo he estado en lo alto de La Serresuela al lado de donde tenía el padre de Juanito Valderrama las tierras y me han oído en lo alto de la Cuesta Calderón que está a tres kilómetros. Una vez fue a arar un gañanero a la linde donde yo estaba arando y comenzó a cantar, la verdad que entonaba bien. Yo, la verdad, me calenté y me arranqué. Cuando me escuchó, ya no abrió la boca en todo el día. A los pocos días me vio y me dijo: “-¡ay, chato, cómo me metiste la cabra en el corral, contigo no hay huevos quien pueda!, pero me vino bien escuchar para aprender tu cante”.

Si se entonaba una buena gañana, se producía un silencio en el campo y se escuchaba a varios kilómetros, con las bestias paradas o no. Una escena similar se recoge en la obra *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*¹²² de Miguel Arnaudas quien afirma:

¹²² Arnaudas, Miguel. 1927. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Litografía Marín.

Y tanto se repite, en cuanto lo oyen comenzar las caballerías a quien las guía, hallándose paradas delante del trillo, comienzan a andar, y ya no hay necesidad de animarlas para ello, mientras siguen oyéndolo.

El mecido del arado al son de la gañana provocaba, según cuentan muchos agricultores, que los mulos caminaran más tranquilos y en algunas ocasiones, como hemos ya mencionado, se detuvieran a escuchar el cante. Así nos lo confirma Enrique Parras:

Antonio, yo te aseguro a ti que es la pura verdad, que los mulos se relajan con el cante y hay momentos que les tenía que arrear para que no se pararan. Julián “Tijeretas” tenía una mula que estaba medio loca y tenía una ariega muy difícil. Un día me dijo: “¿Enriquillo, tú que le haces a las bestias que trabajan como una miarma y yo cuando aro con esta mula me pone endemoniao, de los nervios, ea... yo no me lo explico”. El cante era la única distracción que teníamos en el trabajo tan duro del campo, trabajando al sol de Dios, de sol a sol... ¡algunas fatigas tenemos pasás!

El trabajo por supuesto condicionaba al cante. “Tienes que ir tranquilo, no puedes ir ahogado”, asegura Capiscol. Un eco entre los surcos, la melodía de los campos que servía para hacer más llevadero el trabajo en la besana e incluso para regocijo de algunos linderos y compañeros de fatigas que se deleitaban con el cante de sus vecinos cuando las condiciones climatológicas favorecían:

Cuando hacía templanza, sin aire ni nada, sube mucho la voz y se siente de muy lejos. Los días esos que había una temperatura tranquila, oías la voz desde retirado.



La gañana llegó a ser muy popular en Torredelcampo y los agricultores (porque no se les puede calificar como cantaores a pesar de la calidad que tenían muchos) que ejecutaban bien este cante gozaron de cierto prestigio en la localidad. Todas las fuentes consultadas destacan a un campesino conocido en Torredelcampo con el sobrenombre de “Hachuelas” que tuvo una fama considerable en el pueblo y en municipios colindantes por la ejecución de estos cantes. Es una verdadera lástima no disponer de ningún testimonio sonoro, aunque hay discípulos de lujo de la familia “Hachuelas” como el ilustre torrecampeño Juanito Valderrama. Lo constata Paco Valderrama:

La gañana la aprendí de Manuel Vilchez y de su hermano Antonio, “Los Hachuelas”. Ellos estaban a la linde nuestra y a mí me gustaba mucho ese cante. Yo le cantaba lo mío y ellos me cantaban lo suyo. Allí los aprendí y mi hermano Juanito también siendo un chiquillo los aprendió de ellos. La siega no la cantaban ellos, pero la arjonera y las temporeras sí. Y el flamenco les gustaba con locura, pero ellos no eran flamencos.

Los agricultores Manuel Capiscol, Manuel Moral y Francisco Villar coinciden también en que Valderrama las aprendió de “Hachuelas”. Capiscol manifiesta:

El que mejor las ha cantado aquí ha sido Antonio “El de Hachuelas”. A Valderrama se las enseñó el hermano de “Hachuelas”, el “Gordo de las Navas”,

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

que las cantaba también muy bien. “Hachuelas” las cantaba que era una maravilla, el mejor del pueblo y mira que había muchos que la hacían aquí.

Francisco Villar también los destaca:

Aquí ha habido muchos cantaores siempre. Las gañanas las cantaban muy bien los “Hachuelas” que estaban ahí en Las Navas de Torredonjimeno. Eran dos hermanos, uno era aperaor del cortijo y otro era de mulos.

El agricultor Manuel Moral, coetáneo de Valderrama, aseguraba, antes de su fallecimiento en 2009, que “Juanito las aprendió de Antonio “Hachuelas” que las cantaba de maravilla, era el as del pueblo”.

El nombre de pila de este agricultor es Antonio Vílchez Vílchez y nació en Torredelcampo en la primera decena del siglo XX. Los propios hermanos Hurtado Torres reconocen que su tío abuelo Juan Valderrama aprendió este cante cuando era niño de un aficionado llamado Manuel el de las Navas, uno de los hermanos “Hachuelas”.



Antonio Vélchez Vélchez "Hachuelas"¹²³

Uno de los agricultores que transmite la gañana de un modo más fiel y bello es Manuel Capiscol, que a sus casi 80 años todavía entona de maravilla estos melódicos cantes. Capiscol reconoce:

Cada faena tiene su cante, la gañana solo se canta arando y cada uno tiene su son. Yo de las que he oído, la que más me ha gustado y costado ha sido la de este pueblo. He oído a gente de Jamilena, Torredonjimeno y Fuerte del Rey, pero como las de aquí no se hacen en ningún sitio. Es un cante con diferentes tonos al que hay que ir dándole los golpes. La gañana no se puede cortar

¹²³ Moral Gadeo, Juan; Maldonado Eliche, Alfonso; Alcántara Blanca, José. 2003. *Torredelcampo en el Recuerdo*. Torredelcampo: Autoedición.

mucho porque si la cortas no resulta, es como si estuvieras meciéndote con el arao. Por regla natural, para cantarla bien tienes que haber arado. Cada uno la adapta a su voz porque depende de sus cualidades, pero no hay que recortarla. El que tiene menos poder, la acorta.

La primera referencia que tenemos de estos cantes se podría remontar a mediados del siglo XIX. “En la época de mi abuelo ya se cantaban, esto es una tradición antigua”, asegura Manuel Capiscol. En la misma línea que Capiscol se muestra el casi centenario Francisco Villar: “Estos cantes los aprendieron mis abuelos de sus abuelos, tienen siglos”. No podemos aseverar que antes del siglo XVIII se prodigaran, aunque es muy posible que a finales de ese siglo por las campiñas jiennenses ya sonaran estos ecos.

Hay que destacar que las gañanas también se cantan en otros lugares de Andalucía aunque se conocen con el nombre de temporeras como las de Almodóvar del Río (Córdoba) o Porcuna (Jaén) donde precisamente hay una peña flamenca que lleva el nombre de “La Temporera” y en la que organizaban concursos flamencos sobre este cante campero.

Las diferencias más importantes de estos cantes con respecto al resto de temporeras son las musicales, ya que en cuanto al carácter estrófico y temático de las letras son como las demás: seguidillas con temas mayoritariamente campesinos. Como afirman Hurtado Torres este cante tiene un estilo semiadornado, reservando los melismas para las cadencias y con una composición melogénica. Este cante posee una personalidad muy acusada, que lo separa de la órbita común del resto de cantes de besana y le otorga un sello inconfundible. Se produce un efecto de bimodalidad, en el que se cambia de modo – del menor al frigio- pero conservando el centro tonal – sol.

V. 3. Análisis literario de las gañanas

En este capítulo recogemos las letras que nos han transmitido las fuentes consultadas así como las que hemos hallado en fuentes documentales. Realizamos un análisis pormenorizado de los aspectos temáticos y literarios de estas letras:

| | |
|---------------------------------------|----|
| Dicen las flores: | 5a |
| “Ya está el sol trasponiendo”. | 7b |
| “Ya se van marchitando | 7b |
| nuestros colores”. | 5a |

1. Fuente. Letra recogida en el disco *El cante de Torredelcampo*¹²⁴ cantada por Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Se trata de una seguidilla castellana, aunque en la ejecución del cante el primer verso se repite después del segundo.

2. 1. Temática y figuras. La naturaleza se anima. Se aprecia un cierto bucolismo. Y una personificación o prosopopeya de las flores. Esta letra tiene una relación meloterápica. Hay una relación dialogística, un diálogo entre las flores. Se produce una ceremonia, una especie de ritual. Esta letra podría ser una metáfora del propio devenir vital, del paso y la fugacidad del tiempo (*tempus fugit*) en la que el campesino va entregando su vida o dejándola en el campo (se van marchitando nuestros colores). Aparece un motivo típico en estas letras, el de la puesta del sol, lo que revela el deseo del campesino de que acabe la jornada laboral y un cierto hastío por la monotonía del trabajo.

¹²⁴ Op. cit. pág. 4

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El inicio de esta letra tiene relación con la obra trágica de Lorca *Doña Rosita la Soltera o Lo que dicen las flores* en la que aparece el siguiente fragmento:

- ROSITA. ¿Y por qué no: “Lo que dicen las flores”?
- MADRE. ¡Ah, sí, “Lo que dicen las flores”! (A la Tía.) ¿No la ha oído usted? Habla, y toca al mismo tiempo. ¡Una preciosidad!
- SOLTERONA I. Las flores tienen su lengua para las enamoradas.

En *Rimas Humanas* de Lope de Vega¹²⁵ encontramos los siguientes versos.

No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que al trasponer del sol, las azucenas
pierden el lustre, y nuestra edad el brío.

En el *Cancionero Popular de Jaén*¹²⁶ se recoge esta letra como cante de trillera:

Ya va el sol trasponiendo
por el cerrete
al bolsillo del amo
le entra tembleque.

En el *Cancionero Tradicional de la Comarca de la Vera*¹²⁷ se recoge esta variante con el motivo de la puesta de sol:

El sol se está poniendo

¹²⁵ Lope de Vega, Félix. 1634. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tome de Burguillos*. Madrid: Imprenta del Reyno.

¹²⁶ Torres Rodríguez de Gálvez. 1972. *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses.

¹²⁷ Lahorascala, Pedro. 2013. *Cancionero Tradicional de la Comarca de la Vera*. Cáceres: Asociación Cultural Amigos de la Vera.

y la luna también,
y la mi morenita
no me ha venido a ver
aire, la luna y el sol, sale.

En el *Cancionero del Campo* de Bonifacio Gil aparece esta letra como típica de la siega de la provincia de Burgos:

El sol se va a poner
por detrás de aquellos cerros
el sol ya se va a poner;
los amos se entristecen
y los peones se alegran.
El sol ya se va a poner.

Este mismo cancionero recoge también:

Por detrás de los montes
El sol se pone
Y se escuchan los cantos
De los peones.

Gil también estampa esta letra típica de Asturias:

Cuando el sol se pone,
La luna recibe el oro;
Las aves, con canto sonoro,
Bendicen al Creador.

El *Cancionero popular de la provincia de Granada*¹²⁸ también se refiere a la puesta de sol, pero en este caso se le añade un carácter social a la letra:

Ya se va poniendo el sol,
La sombra da en los terrones,
Mala cara para el amo
Y buena *pa* los peones.

| | |
|------------------------|-----|
| Vámonos Juana | 5 a |
| a los santos de Arjona | 7 b |
| que son mañana. | 5 a |

1. Fuente. Joaquín Armenteros.

2. Análisis literario. Tercetilla o soledad.

2. 1. Temática y figuras. Aparece el topónimo de Arjona en una letra que hace referencia al 1 de noviembre, Día de Todos los Santos.

| | |
|-----------------------|----|
| Que tanto suena, | 5a |
| amor mío, ¿qué traes? | 7b |
| un zapato al arrastre | 7b |
| y otro sin suela. | 5a |

1. Fuente. Letra transmitida por Manuel Capiscol en la entrevista realizada en su casa.

¹²⁸ Tejerizo Robles, Germán. 2004. *Cancionero popular de la provincia de Granada*. Granada: Método Ediciones.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana, aunque en la ejecución del cante el primer verso se repite después del segundo.

2.1. Temática y figuras. Simboliza la pobreza (zapato al arrastre y otro sin suela) y refleja las duras condiciones sociales. Aunque más allá del ritual que encierra, esta letra tiene también relación con el zapato de arrastre, una técnica agrícola aplicable principalmente a los pastizales. Las hojas y tallos de pasto son separadas al arrastrar un estrecho “zapato” o “pata” sobre la superficie del suelo y el estiércol líquido es situado en bandas estrechas sobre la superficie del suelo espaciadas de 20-30 centímetros. Las bandas de estiércol líquido deben ser cubiertas por el dosel del pasto de tal manera que la altura de éste debe ser de por lo menos 8 centímetros. Las máquinas consiguen trabajar en un rango de anchura de hasta 7 u 8 metros. La aplicabilidad es limitada por el tamaño, la forma y la pendiente del terreno y por la presencia de piedras sobre la superficie del suelo. Por otro lado se da un hipérbaton en el segundo verso y “Amor mío” es un apóstrofe vocativo.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El poema de Lorca¹²⁹ *Aire de nocturno* de 1919 recoge estos versos con cierta semejanza a nuestra gañana:

¿Qué es eso que suena muy lejos?
Amor. El viento en las vidrieras,
¡amor mío!

En la *Antología de Villanueva de la Reina*¹³⁰ aparece esta monona con letra idéntica a la nuestra:

Amor mío, que traes

¹²⁹ García Lorca, Federico. 1971. *Libro de poemas (1918 – 1920)*. Madrid: Espasa Calpe.

¹³⁰ Rodríguez Arévalo, Manuel. 2003. *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina*. Torredonjimeno: Jabalcuz.

que tanto suena
un zapato a la arrastra
y otro sin suela.

Ponme besana, 5a
aperaor del puente, 7b
saca el surco derecho, 7c
la tierra llana. 5a



1. Fuente. Está grabada en la *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox por Juanito Valderrama¹³¹.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

¹³¹ El del Lunar, Perico (dirección). 1958. *Antología del Cante Flamenco*. Madrid: Hispavox.

2.1. Temática y figuras. El refrán popular “Buey viejo, lleva el surco derecho” está muy relacionado con nuestra letra. Se produce una elipsis del verbo ser en último verso así como en el tercero donde la coma simboliza la elipsis que toma un cariz de causalidad. Hay un uso del imperativo (ponme). Los versos tienen un cierto carácter bucólico. En esta letra se pueden apreciar las labores propias de la labranza con vocabulario específico como besana, tierra, surco o aperar. Según los testimonios de los entrevistados había varios tipos de aperaeros. Francisco Villar diferencia entre los aperaeros de cortijo y los de mulos.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. La jota comunera *Salamanca la Blanca* del grupo castellano de folclore “Nuevo mester de juglaría” comienza así:

Si echas el surco derecho
si echas el surco derecho
a mi ventana
a mi ventana
labrador de mi padre
labrador de mi padre
serás mañana
serás mañana.

En el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* hay una letra de Poyales del Hoyo en la que aparece el binomio besana-surco tan típico en nuestra temática:

Los surcos de mi besana,
están llenos de terrones,
y tu cabeza, serrana,
está llena de ilusiones,
de ilusiones, pero vanas.

En Bujalance¹³² también se recoge una letra de pajarona donde se alude al aperaor:

Aperaor, ¿qué buey echo
en la laera?
echa el torito negro
y la vaca Navajera.

En el *Cancionero Popular de Jaén* se identifica esta letra como copla de faena:

Un día que estaba arando
se me torció la besana
cuando la iba enderezando
me acordé de mi serrana
estando un día arando.

En Fuerte del Rey¹³³ le ponen sonos de navidad a esta letra, algo extraño por la temática de la misma:

De ventana en ventana
Me voy durmiendo
Y llegando a la tuya, la tuya, la tuya
Se me va el sueño.
Aperaor de bueyes, larga besana (bis)
Que lleguen los repuntes, repuntes, repuntes
A su ventana.

¹³² Martínez Mejías, Francisco. 2012. *Cantes campesinos de besana* en Revista *Adalid*. Córdoba: Diputación de Córdoba.

¹³³ Peña Eslava, Juana. 2006. *Fuerte del Rey en el recuerdo*. Fuerte del Rey: Ayuntamiento de Fuerte del Rey.

La Morenita, 5a
Virgen de la Cabeza, 7b
y en el cerro más alto 7c
tiene su ermita. 5a

1. Fuente. Letra transmitida por Manuel Capiscol en la entrevista realizada en su casa.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. La temática es fuertemente religiosa, es una especie de canto mariano. La palabra ermita se concibe como un espacio sagrado produciéndose en la letra una relación entre lo sagrado y lo sacro. Encontramos una ceremonia y ritual en el cerro que forma parte de una tradición secular. La expresión “en el cerro más alto” le da carácter litúrgico al cante, donde la virgen adquiere más misticismo incluso. La letra incluye un carácter geográfico con el uso de topónimos. Se usa el sobrenombre de “Morenita” con el que se conoce a la Virgen de la Cabeza por el color tostado de la cara de la escultura de la virgen. En Andújar (Jaén) se celebra esta romería cada último domingo de abril y es la fiesta romera más antigua de toda España. Esta letra también la hemos escuchado con la alusión al cerro del Cabezo en lugar del cerro más alto.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay unos conocidos tangos que canta Estrella Morente que también hace alusión a la parte más alta del cerro:

En lo alto del cerro de Palomares,
unos dicen que nones
y otros que pares,
y otros que pares,
unos dicen que nones
y otros que pares,

y otros que pares.

En la *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina*¹³⁴ aparece una monona con esta misma letra y recoge esta otra modalidad con alusión también a la virgen iliturgitana:

Virgen de la Cabeza
dame un marido
que no fume tabaco
ni beba vino
Virgen de la Cabeza
ya me lo has dado
fumador y borracho
y enamorado.

Hay que puntualizar que la monona es un tipo de canción folclórica originaria de la localidad jiennense de Villanueva de la Reina. Se trata de una copla, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, con letras de tono picante o mordaz, propias de los cortijos en la época de la recogida de la aceituna. El contenido de sus letras abarca desde las relaciones entre sexos hasta cuestiones de tipo político y social. Por su temática, estaría más imbricada con los cantes de siega que con las gañanas. Según Rodríguez Arévalo, la monona tiene una larga tradición en Villanueva de la Reina y es la única localidad que ha mantenido estas coplas a pesar del transcurso del tiempo. Deriva del adjetivo mona, apelativo cariñoso con que se pone de manifiesto el donaire y la gracia de una mujer joven. La estrofa de estas canciones es una seguidilla de cuatro versos de los que el primero y el tercero son heptasílabos y libres, y el segundo y el cuarto pentasílabos con rima asonante.

¹³⁴ Op. cit. pág. 238

Tras este apunte, seguimos analizando esta letra. En el *Cancionero Popular de Jaén* se recoge esta variante como letra de melenchón (canción y baile popular típico de las fiestas de San Antón en la ciudad de Jaén) que habla también sobre la patrona de Andujar:

La Virgen de la Cabeza
como todos lo sabemos,
tiene su casa morada
en las alturas de un cerro
lo llaman Sierra Morena
y allí está su Santo Templo.

| | |
|----------------------|----|
| Lo han arrastrao | 5a |
| al mulero del medio, | 7b |
| camino de Sevilla, | 7c |
| camino llano. | 5a |

1. Fuente. Juan Ruiz “Patiris” canta esta gañana que está recogida en el disco-libro de la obra de los hermanos Hurtado Torres.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Temática campesina. Relación isotópica (Sevilla). Hay una anáfora en el tercer y cuarto verso con la repetición de la palabra camino y un apócope de la palabra arrastrao.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Málaga se canta esta letra por trilla similar a la nuestra:

Camino de Sevilla
camino llano
se ha caído un cateto

de un aeroplano.

El poema de Lorca *Burla de Don Pedro a caballo*¹³⁵ hace alusión también a la llanura del camino:

Por el camino llano
dos mujeres y un viejo
con velones de plata
van al cementerio.

Otro poema lorquiano se refiere al prendimiento de Antoñito *El Camborio* en el camino de Sevilla.

En Villanueva de la Reina recogemos otra letra de monona emparentada con la nuestra:

Camino de Sevilla
van doce frailes
todos llevan alforjas
chicas o grandes.

| | |
|-------------------------------|------|
| Se han asombrado | 5 a |
| las mulas me se han asombrado | 10 a |
| y al segundo mulero | 8 b |
| lo han arrastrado | 5 a |
| camino de Sevilla | 7 c |
| camino llano. | 5 a |

¹³⁵ García Lorca, Federico. 1924 – 1927. *Primer Romancero Gitano*. Madrid: Edición de Mario Hernández.

1. Fuente. Paco Valderrama y Juan Cazalilla *El Labra*.

2. Análisis literario. Copla de seis versos con rima consonante entre los versos primero y cuarto y asonante con el último. Aunque creo que es más bien una especie de cuarteta a la que los agricultores en un proceso creativo le han unido dos versos.

2. 1. Temática y figuras. El tema sobre mulas y yunteros es un estilema en las gañanas, aunque encontramos una estrofa de seis versos, atípica en estos cantes.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Está letra tiene cuatro versos similares a otra gañana que acabamos de analizar:

Lo han arrastrao
al mulero del medio,
camino de Sevilla,
camino llano.

Dijo la liebre 5a
al saltar el arroyo: 7b
“arribita pies míos 7c
que el galgo viene”. 5a

1. Fuente. Juan Cazalilla *El Labra* en el disco *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. En esta letra encontramos una personificación o prosopopeya ya que se le atribuye a un animal como la liebre la facultad de hablar. Tenemos un estilema, ya que este primer verso también aparece en algunas sevillanas corraleras de Lebrija que recoge Carlos Saura en su película *Sevillanas*¹³⁶. También podemos apreciar otras figuras como el sermocinatio o estilo directo así como el anilis fábula o carácter bucólico de la letra.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. La jota a lo ligero al rabel de Cantabria recoge la siguiente modalidad:

Y al pasar el arroyo
dijo la liebre
y ayudadme patucas
que el galgo viene.

La figura del galgo aparece también en el poema de Pablo Neruda¹³⁷ *Ya viene el galgo terrible*:

Ya viene el galgo terrible
a matar niños morenos
ya viene la cabalgata...

El grupo *Jaraíz*¹³⁸ que recoge e interpreta música tradicional de Castilla La Mancha como jotas, seguidillas y romances recoge en sus cantos de oficios las siguientes letras:

¹³⁶ Saura, Carlos. 1991. *Sevillanas*. España: Juan Lebrón Producciones.

¹³⁷ Neruda, Pablo. 1967. *Fulgor y muerte*. Santiago: Zig-Zag.

¹³⁸ Jaraiz. 1992. *A la media vuelta*. Toledo: Severalia.

Pásale mula Lucera
tente Lozana
sois las mejores mulas
en la besana.

Al pasar el arroyo
dice la liebre
ayudarme patitas
que el galgo viene.

En Villanueva de la Reina hay una monona idéntica:

Al saltar el arroyo
dijo la liebre
ayudadme patitas
que el galgo viene.

| | |
|------------------------------|----|
| Dice que tiene | 5a |
| la mujer del herrero | 7b |
| por delante la fragua | 7c |
| detrás el fuelle. | 5a |

1. Fuente. Letra transmitida por los campesinos Francisco Villar y Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2.1. Temática y figuras. El herrero es un estilema de símbolo erótico. En un artículo de investigación, José Manuel Pedrosa¹³⁹ analiza *El retrato de la lozana andaluza* de Francisco Delicado donde el pícaro proxeneta Rampín y su amante, la Lozana, que habían disfrutado previamente de unas horas de agitada lujuria, son desvelados, a mitad de la noche, por un vecino herrero que se dedicaba a hacer ruidos a deshoras. Unos ruidos que en el marco de una obra como ésta no puede menos que presumirse sexual. El herrero ha sido considerado a lo largo de los siglos como prototipo de hombre especialmente potente y capacitado para el ejercicio sexual. Ello se aprecia en el fragmento medieval francés *Cantar de Guillermo* que acusaba a una mujer de que “más de cien prestes os han poseído y vigorosamente han golpeado el yunque”. En la tradición folclórica y literaria española de los Siglos de Oro fueron relativamente comunes los juegos de palabras y de ingenio que ponían en relación el oficio, los materiales y la actividad del herrero con las relaciones sexuales entre hombre y mujer. Un ejemplo es el villancico glosado por don Jerónimo de Barrionuevo (1587-1671) y la identificación de la fragua y del yunque con el sexo femenino, la del carbón con el semen masculino y la del machacar con el acto sexual:

Comenzad a machacar
sobre aqueste yunque, Antón
que no está puesto en razón
no comer ni trabajar,
que yo llego a levantar
los fuelles y no querría
que, antes que saliese el día
nos halle sin prevención.

¹³⁹ Pedrosa, José Manuel. 2000. *El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismos eróticos en La Lozana Andaluza y en El Quijote*. Toulouse: Université de Toulouse.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El prestigio erótico de los herreros es un tópico cultural que ha perdurado en el imaginario y la literatura popular hispánica durante siglos como demuestran estas cancioncillas tradiciones del siglo XX:

Si te casas con herrero
carita de serafín,
con el golpe del martillo
no te dejará dormir.

Manuel Urbano¹⁴⁰ recoge también la letra que presentamos como gañana:

La mujer del herrero
dicen que tiene
por delante la fragua
detrás el fuelle;
de estas dos cosas
gusta más la que quema
que la que sopla.

La tuna de Cádiz recoge también la letra idéntica a la gañana. Y desde Cádiz a Colombia porque allí la guabina tiene también letras alusivas al herrero y su connotación sexual. La guabina es una danza y un género musical colombiano propios de la región andina de Colombia y del cual hacen parte departamentos como Antioquia, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y Huila, en los cuales se practican y constituyen muestras representativas del ritmo. Además de recoger una exactamente igual a nuestra letra de gañana, aparece también esta otra:

¹⁴⁰ Urbano, Manuel. 1999. *Sal gorda: Cantares picantes del folklore español*. Madrid: Hiperion.

Asómate a la puerta
verás quién pasa:
la mujer del herrero
con su tenaza.

En la localidad jiennense de Fuerte del Rey encontramos esta letra como típica de gañana:

Tiene que tiene (bis)
La mujer del herrero
Tiene que tiene
Por delante la fragua
Por detrás el fuelle (bis)
La mujer del herrero
Tiene que tiene.

| | |
|-------------------------|----|
| Con bueyes negros, | 5a |
| Si supiera que arabas, | 7b |
| te compraría unos lazos | 7c |
| para los cuernos. | 5a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2.1. Temática y figuras. Se produce un hipérbaton en los dos primeros versos, unos versos que tienen un gran ritmo interno. El término “cuernos” de nuevo adquiere un doble significado. Se produce un uso del condicional, muy repetido en este tipo de letra con un matiz de deseo más que de posibilidad.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero de Manzanares¹⁴¹ recoge la modalidad siguiente:

Si supiera que arabas
en la olivilla
te llevaría unas tortas
con chicharilla.

Miguel Hernández¹⁴² en su famoso poema *Vientos del pueblo* también tiene una alusión a los bueyes en una preciosa metáfora:

Los bueyes doblan la frente
impotentemente mansa...
No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan...

En el cancionero de Rodríguez Marín¹⁴³ aparece la letra:

Si supiera que arabas
con bueyes negros,
yo te daría moñas
para los cuernos.

En Villanueva de la Reina existe otra versión:

Si supiera que arabas

¹⁴¹ Lozano García-Pozuelo, Jerónimo. 1995. *Coplas utilizadas en nuestro entorno para los bailes regionales*. Manzanares: Autoedición.

¹⁴² Hernández, Miguel. 1998. *Vientos del pueblo: antología poética*. Madrid: Unidad Editorial.

¹⁴³ Rodríguez Marín, Francisco. 2005. *Canciones Populares Españolas*. Sevilla: Espuela de Plata.

con bueyes negros
te compraría unos lazos
para los cuernos.

El *Cancionero Tradicional de la Comarca de la Vera* recoge una letra de trilla de la localidad de Gargüera con un comienzo similar al de la nuestra:

Si supiera la era
donde trillabas
te llevaría un vasito
de leche helada.

Unas seguidillas con eco que debieron correr anónimas en la tradición oral de finales del XVI y de comienzos del XVII jugaban con el equívoco del tintero hecho con cuerno de vacuno. Además vemos sutiles juegos de metáforas equívocamente relacionadas con el sexo y con la escritura que eran comunes en la época:

Quien quisiere madera
para tinteros,
mi marido la vende
un cuarto menos.

Hacen los estudiantes,
para tinteros,
en las frentes de algunos unos
que llaman cuernos.¹⁴⁴

| | |
|--------------------------|----|
| Larga besana, | 5a |
| aperaor de mulos, | 7b |

¹⁴⁴ - Brown, Kenneth. 1995. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas", *Criticón*, 63: 7-27.

que lleguen los repuntes 7c
a mi ventana. 5a

1. Fuente. Juan Ruiz *Patiris* la grabó en el CD de la obra sobre los cantes campesinos de Córdoba y Jaén de los hermanos Hurtado Torres.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Apóstrofe vocativo en el segundo verso. El “que” del tercer verso tiene una función desiderativa, sustituye al ojalá. Cuenta con una función mágica.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El Diccionario de la Real Academia de Española de 1770 recoge una seguidilla vulgar en el término besana:

Quinterillo que tienes
larga besana,
llevas el pensamiento
puesto en la dama.

La pajarona de Bujalance, un cante con coplas y melodías similares a la trilla tiene una variante con la misma letra con un ligero cambio de versos:

Aperaor de bueyes
larga besana
que lleguen los repuntes
a mi ventana.

Hay otra letra de pajarona típica de Bujalance relacionada con la nuestra:

Échame los avíos

por la ventana
que me voy con los bueyes
a la besana.

En el *Cancionero del campo* de Bonifacio Gil aparece esta letra típica de Castilla y León que también alude al motivo de la ventana:

Desde mi ventana
te he visto arando
con el buey golondrino
y el avellano.

| | |
|----------------------------------|-----|
| Ya se perdió en el campo | 8 a |
| labor gañana | 5 b |
| sólo se sienten tractores | 8 c |
| y en la besana. | 5 b |

1. Fuente. Juan García *El Trampa*.

2. Análisis literario. Cuarteta con octosílabos en los impares y pentasílabos en los pares los cuales riman de forma consonante.

2. 1. Temática y figuras. La letra versa sobre un tema totalmente agrícola, una letra creada por Juan García en una especie de añoranza, remembranza del cante de la gañana y la labor del arado. Hay una especie de crítica también al excesivo uso de la maquinaria en el campo.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Al ser una creación propia, no hemos encontrado similitudes con otras letras.

| | |
|-----------------------------|----|
| La están arando | 5a |
| la plaza de Sevilla, | 7b |

de claveles y rosas 7c

la están sembrando. 5a

1. Fuente. Manuel Vílchez “Carriola” en el disco *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Se produce un hipérbaton en el tercer y cuarto verso, ya que se cambia el orden para darle más énfasis a los claveles y las rosas. La plaza cobra una dimensión especial en esta letra, donde todos los demás elementos giran alrededor de ella. Esta letra pensamos que se puede referir a la Plaza de España de Sevilla.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Málaga aparece como cante de trilla y con algunas variaciones:

El río de Sevilla
lo están arando
de rosas y claveles
lo están sembrando.

En Alhama de Granada encontramos esta canción de corro:

La calle donde vives
la están arando
de claveles y rosas
la están sembrando.

Hay una canción popular andaluza con esta letra:

Las calles de Sevilla
se están arando,

de rosas y claveles
se están sembrando,
de rosas y claveles
se están sembrando.
Arrión, trencilla y cordón,
cordón de la Italia,
¿dónde vas, amor mío,
sin que yo vaya?

Esta canción la recoge el cancionero de Rodríguez Marín prácticamente idéntica a la nuestra:

Las calles de Sevilla
las están arando
de rosas y claveles
las están sembrando.

El disco *Tus ojos morena* de Ronda Segoviana¹⁴⁵ de 1980 tiene la siguiente seguidilla:

La puerta de la Iglesia
la están arando
de claveles y rosas
la están sembrando.

El artículo *Seguidillas toledanas* de Gonzalo Payo¹⁴⁶ refleja otra letra similar:

De claveles y rosas

¹⁴⁵ Ronda Segoviana. 1980. *Tus ojos morena*. Madrid: Sonoland.

¹⁴⁶ Payo, Gonzalo. 1992. *Seguidillas toledanas*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y de las Ciencias Históricas de Toledo.

tienes la cama
que salen los olores
por la ventana.

La *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina* recoge esta modalidad:

Calle del Santo Cristo
la están arando
de rosas y jazmines
la están sembrando.

El *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* refleja esta variante donde también aparece el motivo de las rosas y los claveles:

La rosa y los claveles
tuvieron una batalla
pudieron más los claveles
que las rosas coloradas.

Este mismo cancionero recoge una letra de Poyales del Hoyo con esta temática:

De rosas y claveles
y de hojitas de geranios
he de hacerte una cadena
para traerte a mi lado.

En el *Cancionero del campo* de Bonifacio Gil aparece esta letra como típica de unas boleras sevillanas:

Las cayes de Seviya
Se están arando,

De rosas y claveles
Se están sembrando (bis dos veces).
Las cayes de Seviya
Se están arando.

Quevedo también usa los claveles y las rosas y forma un calambur para la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV de España, a quien llamó "coja" (era coja realmente y le enojaba mucho toda mofa hacia su discapacidad) tras apostar el pago de una cena con sus colegas a que el propio Quevedo tenía el valor de decirle dicho insulto a la cara. Con su habitual ingenio el poeta le lanzó la siguiente opción:

Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja.

Federico García Lorca se refiere en su poema *Balada triste* a las rosas y claveles:

Y vi que en vez de rosas y claveles
ella tronchaba lirios con sus manos.

La rosa es un motivo constante en la literatura con poemas bellísimos dedicados a esta flor como *A una rosa* (Ayer naciste y morirás mañana) de Góngora o *Rosa* de Juan Ramón Jiménez (No le toquéis ya más, que así es la rosa).

| | |
|----------------------|----|
| Quién te ha traío, | 5a |
| colorín colorao, | 7b |
| no me ha traío nadie | 7c |
| que yo he venío. | 5a |

1. Fuente. Francisco Villar nos la transmitió en una entrevista.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. La expresión “colorín colorao” es una coletilla muy popular que se usa para rematar los cuentos. Aunque más allá de esta típica expresión usada para finalizar una fábula, puede que la letra también se refiera al ave, ya que las referencias a los animales en las gañanas son habituales e incluso como hemos visto anteriormente en el caso de la liebre, las personificaciones o prosopopeyas estableciéndose así una relación dialogística, un diálogo dentro de estos versos.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el cancionero de Rodríguez Marín aparecen varias letras que guardan una posible relación con nuestra letra:

Quien la música te ha traído
no está aquí ni viene aquí
pero está tan retirado
como la ropa de mí.

Y esta otra:

Si quieres saber, señora,
quién la música te ha traído;
Francisco tiene por nombre;
Adivina el apellido.

Hay un soneto de Garcilaso de la Vega¹⁴⁷ que puede guardar alguna relación con el primer verso de esta letra:

Cuando me paro a contemplar mi estado
a ver los pasos por dó me ha traído
hallo, según por do anduve perdido,

¹⁴⁷ De la Vega, Garcilaso. 1976. *Obra completa*. Madrid: Editora Nacional.

que a mayor mal pudiera haber llegado.

La *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina* contempla una monona con esta letra. Además en esta obra también aparece esta otra versión que recogemos:

Colorín, colorado
pajizo y verde
estos son los colores
que mi amor tiene.

| | |
|----------------------------|----|
| Echa bozales | 5a |
| apareja Juanillo, | 7b |
| que vamos a la Vega | 7c |
| los Carrizales. | 5a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2.1. Temática y figuras. Encontramos un topónimo en Vega del Carrizal, un paraje agrícola ubicado en el término municipal de Torredelcampo a 10 kilómetros del centro urbano de Escañuela, en plena campiña jiennese. El sufijo “illo” en el segundo verso (Juanillo) es un formante facultativo que forma un significado composicional o concepto derivado del significado básico. En este caso tiene un valor afectivo o relativo a las edades del hombre. Hay un uso del imperativo (apareja y echa). La palabra bozal se refiere en esta letra a la sexta acepción que recoge el Diccionario de la Real Academia Española: esportilla, comúnmente de esparto, la cual, colgada de la cabeza, se pone en la boca a las bestias de labor y de carga, para que no hagan daño a los panes o se

paren a comer. En Torredelcampo eran también de esparto aunque más tarde evolucionaron al cuero.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El *Cancionero popular de la provincia de Granada* contempla esta letra donde también aparece el término aparejar:

Apareja el burro
Mientras yo me visto
Y nos marcharemos
Por esos caminos.

| | |
|------------------------------|----|
| Mañana hay barro, | 6a |
| esta noche ha llovío, | 7b |
| ya no puede mi mula | 7c |
| tirar del carro | 5a |

1.Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana, aunque imperfecta porque el primer verso cuenta con seis sílabas.

2.1. Temática y figuras. Hay varias relaciones causales: la lluvia causa el barro y ese barro dificulta que la mula tire del carro. También hay una elipsis de la palabra porque. De hecho el primer verso da énfasis a la importancia del barro, algo fundamental para los agricultores porque les impide realizar su faena. Esta letra típica de labor, refleja las fatigas de los agricultores y su constante dependencia de la meteorología para ejercer su trabajo.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero leonés y gallego recoge la siguiente letra:

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro,
esta noche ha llovido,
mañana hay barro,
pobre del carretero
que va en el carro.

El agricultor torrecampeño Manuel “Felino” la canta igual, pero cambia la palabra “mula” por “pares”.

En el *Cancionero popular de Albacete*¹⁴⁸ aparece esta modalidad idéntica a la de los villancicos recogidos en Porcuna y en la ciudad de Jaén:

Esta noche ha llovío
mañana hay barro
cuatro pares de mulas
tirando un carro.

En el *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres vemos esta letra idéntica a la nuestra solo que se invierten los dos primeros versos:

Esta noche ha llovido
mañana hay barro,
ya no puede mi mula
tirar del carro.

Torres no recoge esta letra como canción del campo sino que las engloba dentro del epígrafe de canciones variadas.

¹⁴⁸ García Lanciano, José. 2002. *Música tradicional de la provincia de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete.

En el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* hay una letra identificada como canción de ronda de Casas del Castañar y Calaveruela de la Vera que está relacionada con la letra de gañana torrecampeña:

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro,(tres veces)
cuatro pares de mulas
lleva mi carro. (tres veces)
cuatro pares de mulas,
cuatro esquilonos, (tres veces)
cuatro niñas que roban
los corazones, (tres veces).

En este mismo cancionero encontramos dos letras muy similares típicas de Poyales del Hoyo:

Esta noche ha llovido,
manaña hay barro,
¡viva el amor!,
al mejor carretero
le vuelca el carro
¡adiós, adiós!

Y ésta otra:

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro,
¡viva el amor!,
cuatro pares de mulas
lleva mi carro

¡adiós, adiós!

En Bujalance también se escuchan pajaronas con esta letra:

Aperaor, está lloviendo
y mañana hay barro,
cuatro pares de mulas
necesita el carro.

Bonifacio Gil¹⁴⁹ recoge en el cancionero popular extremeño esta versión muy parecida como típica del pueblo cacereño de Torrejoncillo:

Esta noche ha llovido,
Mañana hay barro,
Cuatro pares de mulas
Lleva mi carro.

La canción *Oh mare* de Chonchi Heredia¹⁵⁰ recoge esta variante:

Esta noche ha llovio,
mañana hay barro
cuatro tiras de burro
lleva mi carro.

El músico español Ernesto Halffter¹⁵¹ también canta *Seguidilla calesera*, una canción popular castellano manchega con esta letra:

¹⁴⁹ Gil, Bonifacio. 1931. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.

¹⁵⁰ Heredia, Chonchi. 2003. *Oh Mare en Daray*. España: Sony/BMG.

¹⁵¹ Halffter, Ernesto. 1992. *Seguidilla calesera*. Madrid: Concierto de la Fundación Juan March en recuerdo de Federico Sopeña.

Esta noche ha llovío
mañana hay barro
pobre tiro de mulas
pobres zagales
y más si se emborrachan
los mayores.

| | |
|----------------------------------|----|
| Que no cantemos, | 5a |
| de Sevilla ha venío | 7b |
| que se ha muerto la reina | 7c |
| que le lloremos. | 5a |

1. Fuente. Letra transmitida por Manuel Moral en una entrevista realizada en 2008.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. En el primer verso es como si hubiera una voz del enviado que habla a una identidad grupal o colectiva en una especie de exhortación u orden genérica. Aparece también el topónimo “Sevilla”. La primera persona del plural es una contaminación genérica como por ejemplo “lloremos” que para Aristóteles sería un páthos, un uso de los sentimientos para afectar al juicio de un jurado, transmitir a la audiencia un sentimiento para intentar con ello influir en su sentencia.

Esta letra parece ser una especie de edicto u orden que prohíbe el canto por respeto a la muerte de la reina. Posiblemente se atribuya a María de las Mercedes de Orleans y Borbón, (Palacio Real de Madrid, 24 de junio de 1860 – ibíd. 26 de junio de 1878) que fue reina consorte de España por ser esposa del

rey Alfonso XII. Pasó su infancia en Sevilla, ciudad por la que sintió especial predilección. Durante el período del Sexenio Democrático tuvo que partir hacia el exilio. En diciembre de 1874, se restauró la monarquía en España con el pronunciamiento en Sagunto del general Martínez Campos, a favor del príncipe Alfonso, hijo de Isabel II, que fue proclamado rey de España. La reina había renunciado a sus derechos dinásticos. Mercedes regresó entonces a España, instalándose con su familia en Sevilla, en el Palacio de San Telmo que ya había sido la residencia familiar. El impacto social que produjo la prematura muerte de la reina María de las Mercedes y la desolación del rey, que abandonó la Corte, retirándose al Palacio Real de Riofrío, hizo popular una tonadilla basada en un antiguo romance español, que convirtió en mito la historia de amor entre Alfonso y María de las Mercedes. El romance real fue llevado al cine en dos ocasiones, con las películas *¿Donde vas Alfonso XIII?* Y *¿Dónde vas triste de ti?* También inspiró una copla, *Romance de la reina Mercedes*, compuesta por Quintero, León y Quiroga y cantada por muchas intérpretes del género como Concha Piquer o Marife de Triana entre otras.

Hay otra versión de gañana recogida en Torredelcampo muy similar en la que se cambia la palabra reina por señora:

Que no cantemos,
Dice el aperaó
Que no cantemos,
Que se ha muerto la señora,
Que le recemos.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar En el poema *Ángeles* dedicado a su amigo “el jorobadito Rubén, que volvió a su sitio y ahora está de nuevo en su casa eterna y celestial”, León Felipe¹⁵² expresa en un verso:

recemos, calladamente, recemos.

Esta recoge las diferencias sociales: jornaleros (deben rezar), aperaor, un intermediario entre la clase alta y los jornaleros y la señora, que representa a los señoritos de la época o los terratenientes.

En el *Cancionero Popular de la provincia de Granada* aparece una letra muy similar pero en la que se cambian las ciudades de las que proceden las órdenes:

De Madrid ha venido,
¡ole, ole!, que no cantemos,
Que está la Reina mala,
¡ole, ole!, que la lloremos.

| | |
|----------------------|----|
| Torre del Oro, | 5a |
| camino de Sevilla, | 7b |
| está mi amante preso | 7c |
| por eso lloro. | 5a |

1. Fuente. Letra transmitida por Manuel Vílchez *Carriola*.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

¹⁵² Felipe, León. 1988. *Antología poética*. Madrid: Alianza.

2. 1. Temática y figuras. Recoge dos topónimos como Torre del Oro y Sevilla.

La palabra camino aparece en varios versos de la gañana como consecuencia del sendero del campesino, la besana, que hacían los gañanes con la yunta. Se establece una relación causal: llora porque está su amante preso. El campesino estaba prisionero en el campo con duras jornadas por lo que esta letra podría ser también una bella metáfora de las vidas de los agricultores de antaño.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En la zarzuela *El gazpacho andaluz* de Carlos Arniches¹⁵³ se recoge el siguiente diálogo:

Curro

Arenal de Seviya, morena,

Torre del Oro.

Los dos

¡tú por donde sale!

¡Marditasea!

Curro

¡Está mi amante preso, morena

por eso, lloro...

En los *Cantos Populares Españoles* de Rodríguez Marín aparecen las variantes:

¹⁵³ Arniches, Carlos. 1902. *El gazpacho andaluz*. Madrid: Rosso y Montero.

Está mi amante preso,

Por eso lloro

y yo le digo;

rompe tú las cadenas

vente conmigo.

¡Mal haya quien puso piedras

en la cárse de Jerés;

que tengo mi amante preso

y no lo puedo ir á ver!

En la romería de San Benito en el Cerro de Andévalo de Huelva cantan esta letra:

En la torre más alta

que tiene el moro

está mi amante preso

por eso lloro.

El tiempo corre, 5a

me dijiste que entrara 7b

siendo tú la veleta 7c

y yo la torre. 5a

1. Fuente. Letra recogida de Manuel Moral.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Recoge claramente la fugacidad del tiempo (tempus fugit). En el segundo verso, el verbo “dijiste” hace la función de verbo dicendi. La metáfora y la torre son dos símbolos de firmeza e inestabilidad. Este motivo, el tempus fugit, es el tema central de la poesía metafísica de Quevedo es el de la fugacidad del tiempo y lo efímero de todo lo existente sobre la tierra: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica”.

La veleta es símbolo de libertad y movimiento. Así lo expresa Temprano Peñín¹⁵⁴:

La veleta es algo más que un instrumento meteorológico destinado a señalar la dirección del viento, es también un adorno de los oficios y un soporte en el que se expresan simbolismo y motivaciones que se relacionan con el uso de esos edificios, la simbología cristiana o pagana, los lugares o los sentimientos del artista.

Las torres simbolizan, con sus veletas, el destino del hombre, desde ellas se pueden disparar las flechas que causan la herida mortal.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta misma letra la hemos visto como cante de trilla de la provincia malagueña.

Como ya hemos señalado, Quevedo es un maestro en el tratamiento de la fugacidad de la vida. En el salmo XVIII de su *Heráclito cristiano*¹⁵⁵ escribió estos versos:

¹⁵⁴ Temprano Peñín, María Soledad. 1997. “Las formas e imágenes de las veletas”, *Revista de Folklore*, 203: 55- 70.

Bien te veo correr, tiempo ligero
cual por mar ancho despalmada nave,
a más volar, como saeta o ave
que pasan sin dejar rastro o sendero

O estos otros de *Reloj de campanilla*:

A cada sol que pasa, a cada rayo,
la muerte un contador, el tiempo un ayo

Y en los *Poemas metafísicos* escribió estos bellos versos:

Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento

Las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique¹⁵⁶ también guardan mucha relación con esta letra por la fugacidad del tiempo con sus famosos versos:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,

¹⁵⁵ Quevedo, Francisco de. 1959. *Antología Poética*. Madrid: Espasa Calpe.

¹⁵⁶ Manrique, Jorge. 1988. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia.

da dolor;
cómo, a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Enrique Morente¹⁵⁷ en las bulerías *Eres como veleta* de su disco *Sacromonte* tiene grabadas dos letras que guardan mucha relación:

Para qué me preguntas
qué viento corre
siendo tu la veleta
y yo la torre.

O esta otra:

Eres como veleta de campanario
lo mismo das al norte
como al solano.

Federico García Lorca en su poema *La veleta yacente* comienza con estos versos que guardan una cierta semejanza a la letra de la gañaña:

El duro corazón de la veleta
entre el libro del tiempo.

El mismo Federico en su *Poema del cante jondo*¹⁵⁸ escribe:

Cuando yo me muera

¹⁵⁷ Morente, Enrique. 1982. *Sacromonte*. Madrid: Zafiro.

¹⁵⁸ García Lorca, Federico. 1993. *Poema del cante jondo* ed. Luis García Montero. Madrid: Espasa Calpe.

enterradme si queréis
en una veleta.

También habla sobre el motivo de la veleta y la firmeza de la roca esta letra flamenca popular:

Lo mismo que una veleta
tu querer lo mueve el aire
el mío es como una roca
que aguanta los temporales.

| | |
|---------------------------------|----|
| No te salgas del surco, | 7a |
| Mula Romera, | 5b |
| Que no se salga un grano | 7c |
| De sementera. | 5b |

1. Fuente. Juanito Valderrama¹⁵⁹ la tiene grabada al igual que su sobrina Lolita Valderrama.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra típica de gañana, uno de los arquetipos ya que Valderrama se encargó de divulgarla y ha pasado a los anales del cante flamenco. Encontramos un imperativo, una llamada de atención y orden a la mula. Es una letra eminentemente agrícola. El surco alude al motivo del camino, a la importancia de mantener la besana recta durante la siembra del cereal.

¹⁵⁹ Valderrama, Juanito. 1987. *Juanito Valderrama en Historia del Cante Flamenco*, vol. 4. Barcelona: Divucsa.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En *La canción del esposo soldado*, Miguel Hernández recoge estos bellos versos:

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

El poeta salmantino José María Gabriel y Galán¹⁶⁰ también hace referencia en sus poemas a la sementera:

Labriego, ¿vas a la arada?
Pues dudo que haya otoñada
más grata y más placentera
para cantar la tonada
de la dulce sementera.

El poeta Mario Benedetti¹⁶¹ hace referencia al surco en *Por qué cantamos*, un hermoso poema que por cierto también entronca con la meloterapia típica de nuestros cantes:

Cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos

¹⁶⁰ Gabriel y Galán, José María. 1906. *Poesías campesinas*. Salamanca: Imprenta y Encuadernación Salmanticense.

¹⁶¹ Benedetti, Mario. 1979. *Cotidianas*. México: Siglo XXI.

dejar que la canción se haga ceniza.

Los hermanos Hurtado Torres aseveran que la frase A de este tema aparece, ligeramente variada, aunque plenamente reconocible, en la Fantasía Baética de Manuel de Falla, obra para piano solo, en los capítulos 121 y siguientes; y 338 y siguientes.

| | |
|----------------------------|----|
| Aperaor de mulos, | 7a |
| ¿cuál es tu yunta?, | 5b |
| la de la mula torda | 7c |
| que va en la punta. | 5b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Se establece una relación dialogística entre dos agricultores. Además, encontramos una yuxtaposición asindética porque se omite la conjunción. Esta letra es típica de gañana con una terminología totalmente agraria (yunta, mulos, mula, aperaor).

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Miguel de Unamuno¹⁶² en su poema *Miraba a la mar la vaca* escribe:

¹⁶² Masía Clavel, Juan. 1972. "Cotidianidad y eternidad. Releyendo a Unamuno en Japón", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22: 5-11.

Ara la yunta
y el campo que ara
es toda su conciencia.

Miguel Hernández en *El niño yuntero* recoge estos versos:

Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.

Federico García Lorca en *Los cuatro muleros* escribe unos versos relacionados con nuestra gañana:

De los cuatro muleros
que van al campo
el de la mula torda
moreno y alto.

De los cuatro muleros
que van al agua,
el de la mula torda
me roba el alma.

De los cuatro muleros
que van al río,
el de la mula torda
es mi marío.

Bernardo el de Los Lobitos¹⁶³ graba un cante de trilla con esta letra:

A esa mula de punta
le gusta el grano
aligera y no comas
que viene el amo.

El *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres recoge esta letra muy similar a la nuestra:

Mañana voy a verte
cuál es tu yunta
la de los bueyes blancos
de la punta.

La salvedad es que Torres recoge esta letra en el apartado de canciones variadas y no las engloba dentro de las de faena. También en este cancionero aparece una letra de trillera que habla de esa mula tan manida en el cancionero popular como es la torda en una letra que es una clara adaptación de los versos lorquianos:

De los cuatro trilleros
que van al río
el de la mula torda
es mi marío.

| | |
|----------------------------------|----|
| En la besana, | 5a |
| con mis mulos arando | 7b |
| las manos en las manceras | 8c |

¹⁶³ Lobitos, Bernardo el de los. 1954. *Cante de trilla* en *Antología del Cante Flamenco*. España: Hispavox.

y en ti pensando.

5b

1. Fuente. Letra recogida a Manuel Moral.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana, aunque el tercer verso es octosílabo. Rima consonante entre el segundo y cuarto verso.

2. 1. Temática y figuras. Encontramos un hipérbaton ya que se introduce primero el término besana para darle énfasis a la figura del gañán arando. Hay cierto bucolismo en la letra y un efecto meloterápico al evocar a la persona amada. Podemos observar una metonimia ya que las manceras simbolizan a todo el arado. Los dos gerundios (arando y pensando) que riman de forma consonante le dan énfasis y ritmo interno a la estrofa. Hay una elipsis del verbo estar: (estoy) con mis mulos arando y (estoy) en ti pensando y las manos (están) en las manceras.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El poema *Palabras para Julia* de José Agustín Goytisolo¹⁶⁴ también evoca a la persona amada como esta letra de gañana:

Entonces siempre acuérdate

De lo que un día yo escribí

Pensando en ti

como ahora pienso.

Gabriel y Galán en el poema citado anteriormente alude en repetidas ocasiones a las manceras:

Es una queja embustera

la que me acabas de dar.

¹⁶⁴ Goytisolo, José Agustín. 1979. *Palabras para Julia*. Barcelona: Laia.

¿No sabes que yo sé arar?
Pues déjame la mancera,
y oye, que voy a cantar.

Si el mundo aquel te impusiera
yugos que impone al mejor,
pensaras que tu mancera,
si no es la más llevadera
tampoco es la cruz mayor.

En *Cantares Populares*¹⁶⁵, Melchor de Paláu recoge la siguiente cuarteta:

Cuando voy a la besana
llevo los bueyes arando,
con la mano en la mancera
y en ti, serrana, pensando.

En las coplas populares de Villanueva de la Reina encontramos una letra que puede guardar alguna relación con la nuestra:

Si te duelen las manos
de las manceras
a mí me duele el alma
de verte en ellas.

El *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* recoge esta bonita letra que alude a las manceras en una bella metáfora, una letra oída en la localidad de Valdastillas:

La mancera es el rosal

¹⁶⁵ Paláu, Melchor de. 1900. *Cantares populares*. Barcelona: Montaner.

donde salen los olores,
María coge colores
de su vientre vaginal.

El *Cancionero Popular de la provincia de Granada* contempla las siguientes letras que se refieren también al arado y la mancera:

Cuando voy por la besana,
Llevo los mulos arando;
Las manos en la mancera,
En ti, niña, voy pensando.

El arado me gusta
Por la mancera,
Porque lleva mi amor
La mano en ella.

Incluso este mismo cancionero granadino recoge esta más bucólica y romántica, puesta en boca de mujer:

Si yo tuviera la dicha
Que ayer tarde tuvo el sol
De pararse en la besana
Donde está arando mi amor.

Joaquín Díaz¹⁶⁶ recoge la canción *El Arado* en su disco *Canciones del campo*, una letra en la que se establece un símil entre la tarea del gañán con la yunta y el camino que Jesucristo recorrió hasta la cruz:

Los tropezones que encuentra

¹⁶⁶ Díaz, Joaquín. 1973. *Canciones del campo*. España: Audiofilm.

El gañán cuando va arando
Significan las caídas
que dio Cristo hasta el Calvario.

| | |
|-------------------------|----|
| Vino mi novio, | 5a |
| estando mi mare en misa | 8b |
| si durara la misa | 7b |
| hasta el otoño. | 5a |

1. Fuente. Letra recogida de Cristóbal Ruiz “El Chinche” en el disco *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana, aunque imperfecta al ser el segundo verso octosílabo.

2. 1. Temática y figuras. El “si” del tercer verso es un arcaísmo ya que expresa desideratio, se podría sustituir por ojalá. Encontramos también un hipérbaton en el primer verso para darle muchísima importancia al hecho de que viniera el novio, de hecho en la ejecución del cante se repite varias veces ese primer verso. Observamos una anáfora con la palabra misa al repetirse en el segundo y tercer verso, aunque en el segundo podría ser una sustitución de estar en la iglesia, una metonimia. La asistencia a misa es un ritual, una ceremonia y que solía tener mucho arraigo en las zonas de carácter rural como Torredelcampo.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Es una letra muy repetida en los cancioneros populares. Hay varias modalidades como esta canción de corro de Campillo de Arenas:

Mientras mi madre en misa
vino mi novio,
¡no durara la misa

todo el otoño!

Esta misma variante la recoge la antología de coplas populares de Villanueva de la Reina.

O este otro cantar prácticamente idéntico al nuestro y que Bonifacio Gil recoge como una copla de carnaval de la localidad cacereña de Santiago de Alcántara:

Mientras mi madre en misa,
yo con el novio,
si la misa durara
todo el otoño.

También la encontramos en el cancionero popular de Ródenas (Teruel):

Se marchó mi madre a misa
vino mi novio
así durara la misa
todo el otoño.

O esta canción de labor de Orcera (Jaén):

Mientras mi madre en misa
vino mi novio,
si durara la misa
hasta el otoño.

Esta última modalidad fue grabada también en el encuentro de cuadrillas folk de Albacete y viene recogida también en las coplas populares de Manzanares (Ciudad Real).

En la localidad jiennense de Fuerte del Rey aparecen estas letras como típicas de gañanas:

Vino mi novio (bis)
Estando mi madre en la iglesia
Vino mi novio
Ojalá, no volviera hasta el otoño.

Estando mi madre en misa
Vino mi novio
Qué lástima de misa
De San Antonio.

| | |
|--------------------------|----|
| Es color triste | 5a |
| dicen que el color morao | 8b |
| y Jesús El Nazareno | 8c |
| ¿de qué se viste? | 5a |

1. Fuente. Juan Cazalilla *El Labra*.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. Se trata de una letra con temática religiosa que con casi toda seguridad, los campesinos torrecampeños la han escuchado en alguna saeta y la han extrapolado al campo. Encontramos cierto reproche del que canta a la persona que está triste, en lugar de animarlo pone de ejemplo a Jesús de Nazaret como persona austera y sufridora. El color morado también puede tener un sentido político y más concretamente republicano. De hecho,

los monárquicos se resistían a aceptar la bandera republicana y entonaban esta cancioncilla:

Me está jodiendo el morao
que está junto al amarillo
debajo del colorao.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el cancionero de Priego de Córdoba¹⁶⁷ encontramos una letra prácticamente calcada a la nuestra:

Dicen que lo morao
Es color triste
¿Jesús el Nazareno
De qué se viste?

En Puente Genil hay una saeta cuartelera con la siguiente letra:

En qué piensas qué vas triste,
Los gritos te hacen callar
En qué piensas mientras me ahogo,
De verte tan triste y solo,
Mi señor de la humildad.

Y en la localidad cordobesa de Arcos de la frontera tenemos otra saeta con letra similar:

¿Dónde vas, mi buen Jesús,
tan triste y desconsolado?
Vengo de ser azotado

¹⁶⁷ Alcalá Ortiz, Enrique. 1986. *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

y de espinas coronado
y cargado con mi Cruz.

En la obra de teatro *¿Dónde vas Alfonso XII?*, que Luis César Amadori¹⁶⁸ llevaría un año más tarde a cine, Luca de Tena escribe estos versos que tienen cierta similitud con nuestra letra:

¿Dónde vas Alfonso XII?
¿Dónde vas, triste de ti?
Voy en busca de Mercedes
que ayer tarde no la vi.

| | |
|--------------------|----|
| Te traigo un tordo | 7a |
| como soy pajarero | 7b |
| con el ala caída | 7c |
| y el pico gordo. | 5a |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana, aunque el primer verso es heptasílabo.

2.1. Temática y figuras. Se establece una relación causal, ya que el motivo de ser pajarero es la causa para traer el tordo. El término “como” es sustituto de “porque”. Se produce una descripción del animal. El pico gordo podría ser una metáfora también para aludir a una persona lenguaraz o bocazas. El tordo es

¹⁶⁸ Luca de Tena, Juan Ignacio. 1957. *¿Dónde vas Alfonso XII?*. Madrid: Teatro Lara (estreno).

un animal muy usado en la literatura latina. Ya Horacio en sus *Epigramas*¹⁶⁹ asegura que 'Inter aves turdus' (entre los pájaros el mejor es el tordo).

El poeta italiano del Renacimiento, Ludovico Ariosto, se refería también a este ave. En sus *Sátiras*¹⁷⁰ escribe: “e chi s’usa a beccar l'altra carne, diventa giotto, et oggi tordo o quaglia...” refiriéndose a la gula y los glotones.

Otro dicho romano popular que guarda relación con el poema de Ariosto es: “Ar tordo 'ngordo j'è crepato er gozzo” que se podría traducir: Al tordo por querer engordar se le rompe la garganta. Es una metáfora para indicar que la avaricia rompe el saco.

El poema de Thomas Hardy¹⁷¹ *El tordo en el crepúsculo* (*The darkling thrush*) recoge el canto de un pájaro en el crepúsculo, en el que resonaba “una bendita esperanza, que él conocía, pero que para mí era desconocida”.

El poeta y pintor italiano Antonio Scialoja¹⁷² también escribe este poema sobre el tordo:

Un tordo vive in ozio (un tordo vive en ocio)
nell'orto di mio zio: (en el huerto de mi tío)
appena fa uno zirlo (apenas hace un graznido)
mio zio corre a zittirlo. (mi tío corre a callarlo)

El uso del tordo en la poesía es muy común. De hecho muchas veces se identifica con el cantor, con el poeta, con el locus amoenus.

¹⁶⁹ Horacio Flaco, Quinto. 1942. *Odas selectas*. Barcelona: Torner.

¹⁷⁰ Ariosto, Ludovico. 1999. *Sátiras* ed. José María Micó. Barcelona: Península.

¹⁷¹ Taylor, Dennis. 1981. *Hardy's poetry. 1860 – 1928*. London: The Macmillan Press.

¹⁷² Scialoja, Antonio. 1927. *A Scialoja: saggi di vario diritto*. Roma: Soc. edit. del Foro Italiano.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra guarda mucha similitud con otra flamenca que se hace por bulerías de Jerez:

Como soy pajarero
te traigo un loro
con las alas doradas
y el pico de oro.

En Bujalance hay una letra de pajarona con letra prácticamente igual a la nuestra:

Como soy pajaritero
te traigo un tordo
con las alas caídas
y el pico romo.

| | |
|---------------------------|----|
| Se está perdiendo el sol | 7a |
| va terminando | 5b |
| que quiero echar un trago | 7c |
| en Torrecampo. | 5b |

1. Fuente. Juan García *El Trampa* la graba en *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Se trata de un tema muy agrícola y localizado en Torredelcampo que aparece bajo el topónimo Torrecampo como se denomina popularmente al pueblo jiennense. Es una letra que indica claramente el deseo de finalizar la dura labor agrícola y usa la bebida como efecto cuasi terapéutico. La expresión "se está perdiendo el sol", alude al ocaso, ya que

antes este astro marcaba los horarios de trabajo. En el segundo verso hay una elipsis, no deja claro lo que va terminando. Puede ser el día, el trabajo, los rayos del sol, pero es evidente el deseo del agricultor de que termine la jornada laboral. También se ha escuchado la versión con el segundo verso como “ve terminando”, con una clara exhortación al compañero para que finalice su tarea y poder echar el codiciado trago.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay una letra de vidalita que se asemeja, aunque es más romántica que ésta:

Ya sale la luna
se pierde el sol por el horizonte
te llamo, mi amor
tú no me respondes.

En esta letra se habla de la puesta de sol, del ocaso tan tratado en la literatura. Precisamente, Manuel Machado tiene un poema titulado *Ocaso*¹⁷³ que empieza con estos versos:

Era un suspiro lánguido y sonoro
la voz del mar aquella tarde... El día,
no queriendo morir, con garras de oro
de los acantilados se prendía.

García Mateos recoge esta letra como canto de segadores de Albacete y con cierto carácter reivindicativo:

Ya se está poniendo el sol,
ya se debiera haber puesto,

¹⁷³ Machado, Manuel. 1922. *Alma*. Madrid: Mundo Latino.

para el jornal que ganamos
no es menester tanto tiempo.

Amarillo sale el sol 8 a
el día que no te veo 8 b
manifestando la pena 8 c
que tiene mi corazón 8 a

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Cuarteta con rima asonante entre el primer y último verso.

2. 1. Temática y figuras. Encontramos un epíteto en el primer verso “sol amarillo”. El tema de esta letra es amoroso, no muy frecuente en las gañanas, aunque hay que reseñar que este tema nos lo cantó Manuel Moral clasificándolo como arjonera con una melodía diferente a la gañana.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra la hemos escuchado tal y como la canta el agricultor torrecampeño en una soleá de Pepe Marchena¹⁷⁴. Es posible que exista una contaminación ya que en Torredelcampo, Marchena tuvo una gran influencia cantaora y hay muchas personas admiradoras de su cante. Previamente al cantaor marchenero, la *Niña de los Peines*¹⁷⁵ ya había grabado otra soleá con letra muy similar:

Amarillo sale el sol
manifestando la pena

¹⁷⁴ Marchena, Pepe. 2004. *Niño de Marchena. Obra completa 78 r.p.m. 1924 – 1946*. Madrid: Calé Records.

¹⁷⁵ Bohórquez, Manuel. 2000. *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura Ediciones.

que tiene mi corazón
colorao se traspone
y amarillo sale el sol.

Los dos primeros versos los encontramos en una copla popular recogida por Lafuente y Alcántara¹⁷⁶ y por Ramón Caballero¹⁷⁷:

Amarillo sale el sol
el día que no te veo;
ni mis ojos tienen luz,
ni mi corazón consuelo.

Con la letra del primer verso de nuestra gañana, recogemos también una saeta famosa que Manuel Mairena¹⁷⁸ solía cantarle a su Angustias:

Amarillo sale el sol
cuando viene la mañana
y se refleja en tu cara.
Se alegra mi corazón
y aumenta mi fe gitana.

Juan Ramón Jiménez¹⁷⁹ también hace un alegato al color amarillo en su poema *Primavera amarilla*:

Abril venía, lleno
todo de flores amarillas:

¹⁷⁶ Lafuente y Alcántara, Emilio. 1865. *Cancionero Popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid: Universidad Central del Congreso de los señores diputados y de la Academia de Jurisprudencia y Legislación.

¹⁷⁷ Caballero, Ramón. 1884. *Cantares populares*. Madrid: Biblioteca Universal.

¹⁷⁸ Mairena, Manuel. 1984. *Lo mejor de Manuel Mairena*. España: Hispavox.

¹⁷⁹ Jiménez, Juan Ramón. 1909. *Poemas mágicos y dolientes*. Madrid: Visor.

amarillo el arroyo,
amarillo el vallado, la colina,
el cementerio de los niños,
el huerto aquel, donde el amor vivía.

El sol ungía de amarillo el mundo,
con sus luces caídas;
¡ay, por los lirios áureos,
el agua de oro, tibia;
las amarillas mariposas
sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban
los árboles; ¡el día
era una gracia perfumada de oro,
en un dorado despertar de vida!
Entre los huesos de los muertos
abría Dios sus manos amarillas.

Adiós hasta la primera 8 a
siempre que te vas me dices 8 b
como no me dices cuándo 8 c
siempre me dejas con pena. 8 a

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Cuarteta con rima asonante entre el primer y cuarto verso.

2.1. Temática y figuras. Manuel Moral lo canta clasificándolo como jaenera, gañana que cantaban los jiennenses de la capital. Encontramos un hipérbaton también entre el primer y segundo verso con el objetivo de darle más énfasis a

la palabra adiós que es el epicentro de esta letra junto con el término pena. Presenta una temática amorosa impropia de las gañanas, la letra es más afín a una canción infantil o de corro. Hay una anáfora entre el segundo y tercer verso (dices) y en el segundo y cuarto (siempre). Tenemos también una elipsis en el primer verso (primera vez) y en el tercero, ya que se omite cuándo (nos vemos).

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta misma letra la recogen en el municipio de Cobos de Segovia¹⁸⁰ como canción infantil:

Siempre que te vas me dices:
adiós hasta la primera.
No me dices hasta cuándo,
siempre me dejas con pena.

Aunque no sean cantes de laboreo en cuanto a musicalidad, añadimos en este capítulo dos fandangos con temática de arado que se cantan en Torredelcampo y que hemos escuchado en algunos recitales de gañanas:

Dicen que no tengo pena
porque canto en el campo
con la yunta que engancho
cantándola ella se alegra
y no le pesa el trabajo.

En la besana,
yo canto con alegría
cuando estoy en la besana
por si algún día el Señor

¹⁸⁰ García Agüero, Inés. 2009. *Historia y carácter*. Cobosdesegovia.com.
<http://www.cobosdesegovia.com/Cantos.htm>

le dice a San Isidro
que llevo bien mi labor.

Junio, hoz en puño (refrán popular)

VI. La siega: una dura tarea bajo la canícula.

En este capítulo abordamos otro cante de laboreo, el más singular y peculiar de Torredelcampo. Antes de desmenuzarlo, vamos a hablar de la tarea en la que se ejecutaba para intentar comprender su idiosincrasia y su contexto.

La labor de la siega tenía lugar durante el mes de junio aunque a veces se prolongaba hasta agosto dependiendo de la cantidad de cosecha que hubiera cada año. Dependiendo del tipo de cultivo, la tarea comenzaba en mayo (si se trataba de las habas) o en junio (la del trigo y la cebada). La palabra siega proviene del latín “secare” (cortar) y hace referencia a la acción y efecto de segar la mies o cualquier hierba, al tiempo en que se siega y a las mieses segadas. Era una época de bonanza por la alegría de la recogida de la cosecha, aunque los campesinos sufrían la dureza de la canícula por las campiñas jiennenses.

Los agricultores esperaban durante todo el año la llegada de la época de la recolección, mimaban su cultivo y lo trabajaban para que la tierra diera la máxima cosecha posible, siempre pendientes de las inclemencias meteorológicas.

En *Un año con Manuel*, José Alcántara recoge pasajes relacionados con la siega como éste que reproducimos:

Todo esto ocurría alrededor de la cuadrilla de segadores, mas ellos no se daban cuenta, distraídos haciendo ovillos de veza. Si la gavilla herbácea no rodaba, porque algún tallo quedara sin cortar, entonces el segador, con la hoz a ras de tierra, daba un tajo para liberar la pelota de la sujeción al suelo, haciéndola rodar con la punta de la hoz hasta encontrar la resistencia de los tallos de otra mata. Cuando el tamaño de la gavilla era considerable se separaba totalmente

del sembrado y se dejaba formando parte de un barbecho salpicado de montones de forraje, que una vez secos, los acarrearía Carbonero a la era. Al dar los tajos con la hoz y rodar el forraje, algunas vainas, o carruchas, más secas se desgranaban. Ese era el motivo de que las tórtolas y palomas frecuentaran los barbechos mientras duraba la siega y la barcina.

En otro capítulo del libro, el autor torrecampeño explica perfectamente la tarea de la siega:

Era por San Juan cuando Manuel fue a la siega con el padre, su hermano y un peón que buscaron para echar unos jornales. El peón, Justo, tenía fama en el pueblo de buen segaor. “Segar es un arte”, decía el abuelo Damián. Antonio sacó del serón un brazado de ramales, todos anudados en uno de sus extremos para atar los haces de mies. Cada uno cogió seis ramales, se pusieron los dediles y enderezaron hacia el corte, y Manuel se quedó jugando con la perra Canela. Cogieron un ramal cada uno y lo tendieron en el suelo. La hoz pasaba rozando el pulpejo de la mano izquierda. La mano llena de mies, con dos o tres golpes de siega, era un manojo. Hicieron otro y dejaron los dos sobre el ramal; luego cruzaron otros dos manojos en forma de aspa, y así hasta ocho manojos, cruzados de dos en dos, que formaban una gavilla. Cuando amontonaron otra gavilla la colocaron encima de la que ya tenían puesta en lo alto del ramal, formando medio haz. Segaron una tercera gavilla, y cuando Justo, que iba a la derecha mandando la siega, terminó de hacer su cuarta gavilla mandó atar, metieron hoz por debajo de las gavillas, juntaron la cuarta con la tercera y las pusieron encima del medio haz. Cogió cada uno el nudo de su ramal entre la base del dedo pulgar y el dedo índice de su mano izquierda y las dos manos, hasta que las cuerdas estuvieron lo bastante tensas, entonces cogieron el otro extremo, le dieron una vuelta al nudo y lo metieron debajo del ramal por dos veces, de tal manera que para desatarlos luego no había nada más que tirar del extremo libre, desanudándose fácilmente. Al tender el segundo ramal, Manuel ya estaba detrás de los segadores rebuscando espigas, que metía entre los

haces. Manuel sabía que el secreto para andar bien por el rastrojo consistía en no levantar apenas las rodillas, y andar casi con los pies a la rastra.



Félix Carreto¹⁸¹, escritor de la localidad salmantina de Zarza de Humareda, recoge en su blog una entrada titulada *Tiempos de siega* en la que cuenta así la experiencia de los segadores de su pueblo:

Cada tarde cuando se acaba de poner el sol, me siento en el poyo de la puerta para ver pasar los segadores que regresan del campo. Trabajan de sol a sol y al rachisol como dice mi abuelo. Pasan con los sombreros y la hoz en la mano, envuelta en unas tiras de paño para no cortarse; con el botijo, la camisa remangada; uno lleva unos dedales de cuero rígido que se enfundan en los dedos para evitar cortarse con la hoz, y parece que vienen contentos porque no paran de charlar. El Arcadio que es vecino, saca la palangana a la calle. La llena de agua fresca. Se quita la camisa para lavarse. Se chapuza hasta la cabeza como los pájaros en las fuentes. Lo que más gracia me hace es que tiene los brazos hasta por encima del codo color café tostado y de ahí para arriba y hasta el

¹⁸¹ Carreto, Félix. 2012. *Tiempos de siega*. <http://felixcarreto.blogspot.com>
<http://felixcarreto.blogspot.com.es/2011/07/tempos-de-siega.html?m=1>

cuello la piel es blanca como la cal. El cuello y la cara también están tostados pero de media frente para arriba, hasta donde le cubre el sombrero, la piel es lechosa. Pero yo sé que cuando pase el verano la piel se vuelve del mismo color. La siega es el trabajo más duro de todos los del campo; eso dice mi abuelo. Yo soy aún pequeño y ni siquiera mi abuelo me ha llamado para entresacar de la mies los tallos largos del centeno con el que forman el vencejo para atar los manojos en la siega, tarea que hacen algunas veces las mujeres. Un día que segaban cerca del pueblo, acompañé a mi abuelo, a mi tío Agapito, y a mi tío Indalecio. Mi abuelo que es muy precavido, lleva en una petaca unas bolitas que llamábamos “pedo o peo de zorra”, que es una especie de bola blanca gruesa como una cereza que aparece en el campo como las setas en época húmeda. Yo cuando las veo entre la hierba las recojo y se las entrego a mi padre. Con el paso del tiempo la famosa bolita se vuelve color pardo, la piel se arruga y la carne de dentro se vuelve polvo pardusco, y es ese polvo con el que se curan los cortes. Mi padre cuando se corta al afeitarse se lo aplica y santo remedio. Un día el Inocencio, se metió un tajo en la pierna con la hoz. Le aplicaron el “peo de zorra”, le ataron un pañuelo y regresó a casa tan campante. El médico, que usa palabras raras, dice que ese polvo es hemostático y antiinfeccioso porque lleva antibiótico. Yo me digo que el labrador que lo descubrió era un genio y sin estudiar sabía más que el médico. Mi tarea es llevarles a mi abuelo y tíos el botijo de agua fresca que cojo en el pilar de Fuente Lejos, que es muy buen agua. Mi tío Indalecio no tiene dedos pero tiene una zoqueta que coloca en la mano izquierda para no cortarse con la hoz. Me dice que hay que dosificar el agua. Dice que dosificar es beber poquito a poco, sin abusar, porque con el calor cuanto más se bebe más sudas, y más agua te pide el cuerpo, y eso no es bueno, que por eso se comen embutidos y queso bastante salados, porque la sal retiene el agua en el cuerpo y así siempre hay una reserva, así que él ha dicho: cada cuatro surcos segados, un trago de agua, y yo estoy al tanto y le llevo el barril; él calcula todo muy bien.

El agricultor torrecampeño de 94 años Francisco Villar Illana rememora las tareas de la siega:

Cuando se recolectaba era en junio que se ponían las cebás alimonás y estaban pa segarlas. Había un refrán que decía: “junio, hoz en puño”. Segábamos todo y lo hacíamos haces. Lo barcinábamos con la bestia y lo llevábamos a la era y cuando se llenaba cogíamos una horca, le quitábamos los ramales y lo emparvábamos bien ruciao.

Antonio Moreno, agricultor torrecampeño, evoca el duro trabajo de la siega:

Hemos trabajao mucho al sol y a cuarenta grados, comerte el cocido, que eso lo he pasao yo. Ponerte a comer cinco o seis en el tinajón y luego poner un par de haces de pie y meter la cabeza allí hasta que te decía el encargao: “vámonos otra vez a segar”. Al mediodía casi siempre se comía cocido, por la mañana hacías un carnerete de tomate y por la noche la ensaladilla. Eso sí. La alegría más grande que había es que no te faltaba el jornal y achuchabas más de la cuenta porque si ibas con diez y tenían que quedarse ocho, pues no te querías ir, no te querías quedar en la calle e ibas a ver quien avanzaba más segando. Que no es como ahora que vas a la aceituna y cuando son las doce sacan la litrona porque sabes que hay más trabajo. Entonces tenías que ser de los punterillos pa que no te faltara y dijeran de ti que eras un peón bueno. Te obligabas más de la cuenta pa que a tus hijos no les faltara de comer. Eso se veía en los haces, el que era más aventajao, ahí no había mentiras. Los deos de la mano no son iguales, pero era el que era más aventajao, ¿sabes lo que hacían los otros? Criticarlo. Decían que lo hacías con trampa, pero hazlo tú. Eso me pasó a mí una vez en El Borruco con los Almagros y El Chozo que era el manijero. Yo me llevaba mu bien con el hijo, como hermanos, fui a segar con ellos y yo estaba ya mu acostumbrao porque un hermano mío era manijero en “El Chorrillo” y sabía defenderme bien. Comenzamos a segar y cuando ya se tomó el vino de noche, mientras no se hablaba, pero de noche estaba la gente caliente. Decían que no hacía los haces bien, pero había un barcinaor de Fuerte del Rey y les dijo: “No critiquéis al muchacho, si el que mejor lo sabe soy yo, que sé que pesan más que los vuestro”. Eso pasa en tos los oficios cuando hay uno más aventajao, más desenliao que otro.

El agricultor de Escañuela Francisco Jiménez Contreras también describe esta labor:

Íbamos segando diez o doce. El manijero iba a la derecha y mandaba a atar. Y si tenías tres paveas o gavillas cogías el ramal, atabas y hacías tu haz. Nos tirábamos más de un mes segando. El que era más torpe, había uno que no se le daba y el manijero la tomaba con él y le echábamos una mano y decía el manijero: “¿cómo hace el chiquillo ese pa ir a la vez que vosotros?” ¡Y la caló que hacía! Parábamos pa fumar pero había manijeros que te tenían dos horas trabajando sin parar. Se arrancaba uno a cantar y luego otro. To’l día cantando. Después de que no había ná, pero tenías que estar contento, a ver qué ibas a hacer.

La recogida iba desde junio a agosto. De aquí surge el dicho de “hacer el agosto” porque es una época esperada por los agricultores durante todo el año y por tanto podemos entender el carácter jocosos y joviales de las letras de las canciones. En Torredelcampo al trabajo de recolección de los cereales y legumbres se le llamaba sacar el agosto. Todo empezaba con la siega. Antero Villar¹⁸², un torrecampeño que también se inició labrando en el campo, cuenta en un artículo titulado *Sacando el agosto*:

Los primeros haces eran para dar sombra al botijo con agua de algún pozo cercano. Agua a la temperatura ambiente, y que ya quisiera algún yogur de los que se anuncian en televisión, ejercer la función de hacer el tránsito intestinal lo bien que lo hacía aquella agua. Con la cintura encorvada, dibujando la misma figura que la de la hoz, cuya punta se internaba entre las cañas de la mies, mientras que la otra mano enfundada con dediles de cueros inflexibles, abarcaba el manojo inclinándolo hacia delante, al mismo tiempo que de un solo tajo era cercenado. Así se iban formando las gavillas y los haces, bajo un sol inclemente,

¹⁸² Villar Jiménez, Antero. 2009. “Sacando el agosto”. *Nuevo Camino Viejo*, 54: 23-25.

implacable, e inmisericorde, en aquella chicharrera, a la que a nadie parecía importarle el calor, si acaso alguna vez que otra se oía aquello de: “no se mueve ni una hoja”. O aquella otra frase: “la que se cae”. El sudor que era empapado primero por la badanilla circular del sombrero de paja, bajaba después mansamente por la cara hasta llegar a las camisas de lienzo moreno, las cuales al secarse parecían estar almidonadas, ya que se podían poner en posición vertical; el olor al sudor corporal era mitigado a veces por el del inconfundible y el del muy intenso del eneldo, planta que por descuido en la labra o escarda fue indultada, y ahora moría adornando los haces con sus flores amarillentas, sirviendo de aroma de desodorante al campo. Aprendiendo a curtirse, algunos principiantes como éste que escribe, con trece años recogía las espigas que salpicaban el rastrojo y las introducía dentro de los haces, usando los intermedios para iniciarme con una pequeña hoz verduguillo en el arte sagrado de la siega.

Antonio Alcántara Parras, otro campesino de Torredelcampo, relata lo siguiente:

A la siega íbamos mi padre, mi hermano y yo y cuando hacíamos cuatro gavillas, tendíamos el ramal y las atábamos. Cuando había muchos tíos segando en un tajo, el de la izquierda era el que mandaba a atar. Y a la voz de ese teníamos que ir todos. Se ataba según la mies que hubiera depende de si el trigo era bueno o malo. Cuando me fui a Montalbán a segar me tiré cuarenta días, cuatro varás de diez días. Hacíamos cuatro o cinco haces cada uno y luego hacíamos cabañas de trigo para dormir la siesta. Allí se trabajaba de sol a sol, antes de apuntar al sol ya estábamos trabajando hasta que trasponía. Hombre, parábamos a fumar y echábamos una siesta de dos o tres horas, pero a las tres ya otra vez a segar con toa la calor. Iba el zagalico al cortijo, un muchacho joven que siempre había que no segaba, a por la comida. Hacíamos migas, carneretes, potajes y gazpachos con pan desmenuzao y un poco de aceite se echaba. Eso fue después de feria (25 de julio) y ya había echao yo aquí 50 días de siega de cebá, trigo, veza y habas. Allí hemos trabajao mucho, mucho, mucho, no es como ahora que se echan seis

o siete horas y ya está el día entero, allí era tol día y con malas comías. Eso fue en el año 60.

En el folleto de una exposición sobre trabajos agrícolas¹⁸³ en la localidad abulense de Mingorría se habla de las características de esta dura labor:

Cuando las mieses presentaban el color de su madurez y los campos se transformaban en una extensa sábana de oro, aparecían en nuestros pueblos las cuadrillas de segadores... venían segadores extremeños o de otras zonas de la provincia que, por ser clima más cálido, era más temprana la madurez de sus cosechas y terminada su siega se desplazaban a nuestras tierras para lucrar algunos jornales. Los segadores se dirigían a las tierras muy de madrugada, después de haber desayunado frugalmente en la casa de labor (pan y cebolla, chocolate de morder, aguardiente, jamón o tocino). Complemento indispensable de los segadores eran las espigadoras; cada día, cuando los labradores se dirigían con sus hoces, en el arranque de los caminos esperaban grupos de mujeres y niños, una vez informados sobre la parcela a la que se dirigía el labrador, seguían al carro o montaban en él si el gañán se lo permitía y llegados a su destino las espigadoras permanecían en la linde de la tierra mientras se recogían los haces y se cargaba el carro. Terminada dicha faena se desparramaban por la parcela, recorriéndola paso a paso recogiendo las espigas caídas, con las que formaban manadas realizadas con tal mimo que a veces se antojaban ramos de flores; aquellas gentes alegraban los campos con sus conversaciones, sus risas y sus canciones. La actividad agrícola y ganadera ha sido durante generaciones la única forma de vida de los habitantes de Mingorría, al igual que de la mayoría de las gentes que viven en el medio rural. El trabajo de la tierra y el cuidado del ganado ocupaba por completo su existencia, y en este devenir se mezclaban una multiplicidad de costumbres y

¹⁸³ Sanchidrián, Jesús María (comisario de la exposición). Mayo – octubre, 2000. *Trabajadores del campo (fotografías)*. Asociación Cultural Piedra Caballera: Ayuntamiento de Mingorría (Ávila).

tradiciones que pasaban de padres a hijos, para terminar configurando la pequeña historia de nuestros pueblos. El quehacer cotidiano que se refleja en las fotografías expuestas nos traslada a otros tiempos olvidados. Su recuperación gráfica ayudará, sin duda, a enriquecer los valores culturales de esta comunidad. Las imágenes que nos ofrecen los hombres y mujeres del campo constituyen una visión inenarrable de su simbiosis con el trabajo de la tierra. Sus ropas, sus peinados, su mirada, sus gestos son la apariencia de la lucha diaria por subsistir, en un medio, a veces, hostil.



El comisario de esa exposición, Jesús María Sanchidrián, refleja en un artículo algunas de sus impresiones sobre las labores del campo y la vida de los agricultores:

Pasada la década de los sesenta, el campo fue abandonado escandalosamente, y sus trabajadores se trasladaron a la ciudad. Con el paso de los años, estos campesinos han ido muriendo poco a poco y los que viven pasan los últimos años en residencias de ancianos o con la familia que se instaló en la ciudad. Otros los

que se quedaron, nunca olvidaron la batalla diaria por arrancarle a la tierra el alimento, a pesar de la modernización que vino después. Los más jóvenes de aquellos años todavía recuerdan el trabajo del campo como un juego divertido. Es la conquista de la tierra por el hombre vista a través de imágenes, vestigios casi arqueológicos de escenas campestres protagonizadas por vacas, bueyes, burros, mulas, caballos, ovejas y cabras. Una hora trabajando el campo es toda una vida del labrador vista a través de la memoria quieta en la historia del tiempo, es lo que dura la colonización imaginaria de la tierra por el hombre que habita nuestros pueblos... La lucha anónima por sobrevivir diariamente del trabajo del campo.

Joaquín Delgado García¹⁸⁴ en el artículo *Estampas de la siega a mano* habla de la buena retribución de la siega a pesar de su dureza y del movimiento, del flujo constante de segadores de unas comarcas a otras:

La siega, como trabajo duro, estaba bien retribuida. Por ello, se encontraba siempre personal para efectuarla, sobre todo de aquellos sitios donde sobraba mano de obra en verano: catalanes y navarros segaron las tierras aragonesas; los andaluces, las castellano-manchegas; los vascos, las tierras burgalesas y los gallegos, las del reino de León, aunque también segaran por nuestras provincias gentes de la comarca zamorana de “Tierra del Vino”, que en verano, hechas todas las labores a las viñas y azufradas y sulfatadas éstas, no tenían que hacer trabajo alguno hasta la vendimia. Por otra parte, se decía que los zamoranos eran más duros que los gallegos por estar más adaptados a nuestro clima, si bien se reconocía, segaban algo peor, pues parece ser, según los entendidos, que sacudían la mies al segarla y daban el corte más desigual. De todos modos, gallego era sinónimo de segador y como la gente más joven se dedicaba a atar la mies, la palabra tan gallega de rapaz era sinónima de atador.

¹⁸⁴ Delgado García, Joaquín. 1988. “Estampas de la siega a mano”, Revista Agricultura, 667: 124-125.

Delgado también apunta otros datos interesantes:

Según viniese el año de adelantado o retrasado, la siega comenzaba de San Antonio a San Juan, para terminar al cabo de unos 50 días de trabajo, del 10 al 20 de agosto. Se iba a buscarles en carros a su tierra y de paso se traía el vino en bocoyes para la temporada. Comenzaba la siega por el arranque de lentejas y la recogida de algarrobas, que cuando se resecaban se hacía de madrugada para que con el rocío o marea de la mañana no se desgranaran, por lo que las tardes se dedicaban a la siega de la cebada, que se concluía sobre el 1 al 5 de julio, para dedicarse de lleno al trigo, después de segar las avenas, garbanzos y guisantes, desde alrededor de la Virgen del Carmen hasta el final. Tan pronto como amanecía comenzaba la faena que sólo se interrumpía para almorzar, comer, echar algún cigarro o afilar las hoces. Durante la recolección se trabajaba los domingos y festivos para lo que se contaba con autorización administrativa eclesiástica. De estas fiestas estaban exceptuadas las de primera clase: San Pedro, Santiago, La Ascensión de Nuestra Señora y en Rágama, la Transfiguración del Señor como titular de su parroquia del Salvador el 6 de agosto. Al día siguiente, ¡cuántos solteros iban a trabajar sin haber dormido, desde el baile! No cabe más decir algo del jolgorio de los días de fiesta por las tardes y de la que se celebraba al acabar la siega, que solía empalmarse al día siguiente con la traída del último haz, que se llamaba de “la bandera” por ponerse ésta sobre la hacina de trigo. Eran todas ellas fiestas de gran regocijo y alegría donde el consumo de productos de cerdo y alcohol era abundante. Acabada la faena, dura de verdad, cobraba la gente y se les llevaba a los zamoranos a su tierra y a los gallegos a la estación de ferrocarril más próxima donde protagonizaban esas escenas variopintas. Se despedían todos, pidiendo perdón por las faltas que hubiesen cometido, hasta el año siguiente. Así sucedió hasta finales de los años 50 en que comenzaron a aparecer las máquinas atadoras para pasar, a los 4 ó 5 años siguientes, a las cosechadoras.

VI. 1. La siega: una tarea vinculada al deseo

No hay deseo de mujer más fuerte que cuando el hombre trabaja doblado en el campo (Teseo).

Esa frase de Teseo resume la esencia de este apartado en el que vamos a analizar la vinculación de la siega al ardor sexual, al deseo que esta tarea parecía encender a los campesinos, aún más de la temperatura corporal que soportaban por la intensa canícula.

El paralelismo más claro entre las costumbres asociadas a la cosecha del trigo entre los distintos pueblos europeos, hoy y desde la Antigüedad, lo ofrece el cancionero popular con toda una tradición de composiciones que vinculan en clave obscena, cuando no grotesca, la fertilidad, la fecundidad y la recogida del fruto, al amor y al sexo, no pocas veces con alusiones satíricas que buscan la hilaridad risible.

Alberto del Campo¹⁸⁵ habla en su tesis sobre el trovo alpujarreño del tiempo de permisividad erótico-satírica que se abría durante la época de la siega. Del Campo asevera que las cosechas han constituido desde antiguo un momento excepcional en las culturas campesinas y han propiciado costumbres festivas, como las luchas de poesías improvisadas de tono y temática obscena, en que se levantaba efímeramente el precepto del decoro. El rastreo histórico y comparativo desde los versos fesceninos de la Antigüedad, pasando por las pullas de los trovadores de repente en el Siglo de Oro y otros géneros satíricos, permite vincular el trovo priápico de la Alpujarra en contextos de siega, parva y vendimia, a una larga tradición popular en que ellas porfías de versos burlescos

¹⁸⁵ Cáceres Feria, Rafael y Del Campo Tejedor, Alberto. 2013. "Herreros y cantaores: el trabajo de los metales en la génesis del flamenco", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2: 445-467.

constituían un divertimento asociado al nexo de unión entre la fertilidad de la tierra y la sexualidad, así como al sentido regenerador de la risa catártica.

Lorenzo Gradín¹⁸⁶ habla también en *La canción de mujer en la lírica medieval* de la conexión entre el binomio verano-amor:

La primavera (el verdor y las flores, el canto de los pájaros), el verano (es una clara provocación a los jóvenes, dada la estación en la que se sitúa el poema, ya que es tiempo de amor), el invierno, abril, mayo, el alba y la mañana (el amanecer es el límite temporal que fija el encuentro o la separación de los amantes), la noche (elegida a menudo como hora de cita). El campo es el escenario campestre es el más utilizado por los poetas, porque a él va unido el prestigio literario de la naturaleza verde y en flor, escenario ideal para introducir las composiciones de tema amoroso (el escenario más común en el arte profano medieval y renacentista es el locus amoenus). Es un paraje hermoso y umbrío, sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo, a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.

Es claramente manifiesto que ligado y paralelo al ciclo vital del cereal (arada, siembra, escarda, siega, acarreo y trilla) existía un amplio conjunto de composiciones poéticas que acompañaban esos menesteres y cuyo eje temático giraba básicamente en torno a dos motivos: la alusión a la actividad agrícola del momento, la mayoría de ellas; y, por otro lado, aquellas otras cuyo tema no era propiamente rústico y que versaban sobre el amor en sus distintos estados. Esta hibridación de motivos, el amor y el trabajo, es frecuente en la lírica del campo,

¹⁸⁶ Lorenzo Gradín, Pilar. 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Universidad de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela.

como se verá a lo largo de este estudio. Recogemos las palabras de Pérez Castellano¹⁸⁷ cuando dice:

El cancionero tradicional de la sociedad campesina andaluza es un cancionero inmerso en el aquí y ahora, un cancionero enormemente preocupado por los problemas cotidianos; la fatiga del trabajo, lo agotador de la jornada laboral, la escasa recolección pero, también, por el amor, el desamor, la ausencia del novio o del marido, los celos.

Como ya advirtiera Caro Baroja, existe una conexión evidente entre la recogida del cereal, la fecundidad y los epitalamios:

La conexión de la idea de cosecha con la de fecundidad y, por lo tanto, con la de ciertos ritos y concepciones en torno a nupcias, bodas y sus fiestas, es algo que se establece de modo claro, examinando algunos textos folclóricos de distintas épocas, que, en primer término, se refieren al trigo como fruto representativo de la fecundidad y al rito de arrojarlo a los novios.

De igual manera, Lope de Vega¹⁸⁸ en *La madre de la mejor*, probablemente compuesta sobre 1610-1612, desarrolló de forma amplia este tema de la fecundidad del campo en consonancia con la fecundidad humana.

¹⁸⁷ Pérez Castellano, Antonio José. 1999. El mundo rural en el cancionero popular andaluz. En: VV.AA. *Romances y Canciones en la tradición andaluza* (pp. 157-167). Madrid: Biblioteca Nueva.

¹⁸⁸ Vega, Lope de. 1999. *La madre de la mejor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

VI. 2. La siega a través de la historia: literatura y arte

Como realizamos en el capítulo quinto con la tarea del arado, vamos a analizar la relevancia que ha tenido la siega a lo largo de la historia. Desde antaño esta tarea se ha recogido tanto en la literatura como en el arte.

Castiñeras González¹⁸⁹ recoge en su obra sobre el calendario medieval hispano que ya en el tapiz de la creación de Gerona se habla de la germinación de las semillas sembradas en los surcos “germinant tu tellus vivescant semina sulcis”.

Este mismo autor¹⁹⁰ se refiere a las apariciones de otras escenas agrícolas en siglo X:

El repertorio agrícola parece sólo tener cabida en la miniatura de los Beatos, en donde, siguiendo el texto de Apocalipsis (XIV, 14-2) se suele ilustrar el pasaje del gran lagar de la cólera de Dios acompañado de escenas activas de segadores y vendimiadores. Así se representa en el Beato del manuscrito (Vitr. 14-1 fol 127v) de la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado entre los años 920-950, cuyo texto y tipo de ilustración responden fielmente, según J. Williams, al formato del comentario primitivo. Se trataría así, con toda probabilidad, de una representación derivada del prototipo norteafricano del siglo V, el Apocalipsis de Ticonio, que nos pondría en contacto con un repertorio antiguo. La importancia de las escenas de siega y vendimia de los Beatos reside principalmente en su carácter plenamente activo, acorde con el tipo de figuración agrícola medieval. Sin embargo, éstas no tuvieron el eco que

¹⁸⁹ Castiñeras González, Manuel Antonio. 1996. *El calendario medieval hispano*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.

¹⁹⁰ Castiñeras González, Manuel Antonio. 1994. *Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las etimologías de Isidoro y del calendario de Filócalo*. Madrid: Boletín del Museo Arqueológico Nacional, tomo XII.

cabría esperar, pudiéndose afirmar que esta imaginería no contribuyó prácticamente en nada a la génesis del calendario hispano.

En *El Libro del Buen Amor*, el Arcipreste de Hita¹⁹¹ escribe:

El segundo tenía en su mano una hoz
segaba las cebadas de todo aquel alfoz.



El Verano y el Otoño. Bodega de la compañía, mosaico.

Museo Arqueológico de Córdoba.

La representación de la faena de la siega se localiza mayormente en los meses de junio y julio, lo que demuestra el carácter meridional del calendario peninsular, situado a medio camino entre los ciclos franceses e italianos. Mientras que la elevada proporción de escenas de siega en julio, dos tercios de los casos, remite a los menologios franceses, su no menos fuerte localización en junio, el tercio restante, lo pone en relación con los ciclos italianos.

¹⁹¹ Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). 1977. *El libro del buen amor*. Madrid: Castalia.



*Junio. Martirologio de Wandalbert,
realizado en la segunda mitad del
siglo X en el monasterio de Richenau
(Biblioteca Vaticana, Lat. 438 fol. 13r)*

En el tapiz románico de la creación de la Catedral de Gerona sólo se ha conservado un parte del recuadro, en el que bajo el título “Sol” todavía se distingue el terreno pedregoso, un campo de espigas de trigo y una mano segando con una hoz.



Tapiz de la Creación de Gerona. Museo de la Catedral de Gerona.

Tanto el modelo como la razón de su ubicación hay que buscarlos en las relaciones estilísticas del tapiz con obras carolingias tales como el manuscrito 387 de la Biblioteca Nacional de Viena y el Martirologio de Wandalbert.



*Febrero y Marzo. Viena. Staatsbibliothek,
cod. 387, fol. 95*

El tipo de imagen sencilla de clara filiación carolingia que aparece en el Tapiz de Gerona habría de tener, sin embargo, un enorme éxito en calendarios emparentados con sus vecinos franceses.



*Marzo. Tapiz de la Creación de Gerona,
cenefa lateral izquierda.*



Aprilis (abril). Tapiz de la Creación de Girona, cenefa lateral izquierda.

Tal es el caso de San Isidoro de León, en donde la escena sirvió para ilustrar el mes de julio (Iulius). El protagonista de los medallones leoneses es un encorvado segador que, caracterizado con saya corta y calzas, es retratado en plena faena. El personaje, agarrado un haz de espigas, y con hoz en mano, se dispone a cortar la mies en su mitad. Este sistema de siega deriva del antiguo *modus romanus* descrito por Varrón¹⁹², que sería con mucho el más extendido en la Edad Media y el más profusamente representado en los calendarios hispanos. Tal y como nos cuenta Berceo¹⁹³, dicha técnica permitiría un doble aprovechamiento del cereal:

¹⁹² Varrón, Marco Terencio. 1992. *De las cosas del campo (De re rustica)*. ed. de Domingo Tirado Benedí (2ª edición). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁹³ Ruíz Domínguez, José Antonio. 1999. *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

“siega con hoz, que al cortar la mies, deja tallos aprovechados por el ganado, tras recoger la cosecha”.

El riojano también nos cuenta en *Santo Domingo* cómo Garçi Muñoz roba las mieses de sus vecinos: “Furtávalis las miesses al tiempo del segar, / no lis podrié el falso peor guerra buscar”.

La representación del botijo junto a una escena de siega no es sino una alusión a la fatiga y la sed estival. El motivo goza de una larga tradición literaria e iconográfica que se remonta a la Antigüedad. En las escenas de arada y siega que componen la decoración del escudo de Aquiles, Homero¹⁹⁴ describe a un labrador bebiendo dulce vino y a mujeres preparando comida para los hambrientos braceros. Un joven desnudo bebiendo de una copa rodeado de un flabellum de plumas de pavo real, tres melones y un ánfora de vino, que acompañan la imagen se encargan de comentar la necesidad de refrigerio durante el tiempo canicular:

Fontanos latices et lucida pocula vitra
Cerne tu demerso torridus ore bibat.

La escena romana recoge los dos tipos de representación del motivo de la sed que se encontrarán posteriormente en los mensarios hispanos. Por un lado está la figura activa del personaje que bebe, adaptada por los ciclos bizantinos y que se ejemplifica en el agosto de Tarragona; por otro, la alusión a la sed mediante atributos, tal y como se ve en Beleña, San Claudio de Olivares, Alcañiz y Escunyau.

Durante la Edad Media el carácter pasivo de las representaciones del descanso estival se perderá en favor de imágenes activas de carácter laboral, en las que los personajes se retratarán en plena faena. Se asistirá de este modo a una nueva

¹⁹⁴ Homero. 1998. *La Iliada* (XVII, 545 y 559-560), Madrid: Akal.

vivencia del motivo de la sed, que ya no servirá para cantar los placeres del reposo, sino que será utilizado más bien para lamentarse los sudores del rústico bajo el sol:

Laborare proprium est agricolarum
quamvis bonum opus sit
tamen est amarum fame siti, frigore,
aestu pluviarum de quorum miseriis
non est loqui parum.

El antiguo carácter pasivo de las representaciones no tenía, pues, sentido alguno dentro del menologio medieval, y junto a los atributos de la sed, los campesinos que siegan y trillan viven la dura jornada campesina en todas sus desdichas.



Junio. Mosaico romano. Museo del Ermitage.

Pérez Arribas¹⁹⁵ realizó hace dos años un interesante estudio en el que compara los calendarios agrícolas. Con lo que respecta a nuestro trabajo podemos observar las representaciones del mes de junio en varias iglesias y monasterios:

¹⁹⁵ Pérez Arribas, Juan Luis. 2013. *Estudio comparativo del calendario agrícola de la Iglesia de Beleña de Sorbe con otros calendarios*. Guadalajara: autoedición.



Beleña



Campisábalos



San Isidoro

En la iglesia de San Miguel de Beleña de Sorge (Guadalajara) se representa a un hombre escardando, hay que resaltar que es tarde para realizar esta tarea, pero no hay que olvidar que los campos de Beleña son fríos y sus sembrados van atrasados.

En el calendario de Campisábalos, ubicado en la fachada meridional de la capilla del caballero San Galindo (Guadalajara), esta escena repite la misma faena: el labrador maneja un utensilio que podía ser un escardillo, al que acompaña un animal que puede identificarse como un perro; el deterioro es tan grande que es difícil dar una interpretación fiel.

En San Isidoro de León, en “iunius” (junio) concuerdan los tres calendarios en la misma ocupación, la escarda; aquí el labriego utiliza una hoz para realizar esta labor.



Santa María de Ripoll



Hormaza



Tapiz de la Creación

En el monasterio de Santa María de Ripoll encontramos al segador, sobre una parcela rectangular cercada, está segando la mies; al fondo se ven dos árboles, el de la izquierda puede ser un pino, y el de la derecha un chopo. Esta escena, igualmente, presenta una buena conservación.



Santa María de Ripoll.

En un rectángulo de Santa María de Ripoll se ve el sembrado, sobre este hay un cordero, y a la derecha de la escena, un hombre, junto a un árbol, le contempla. Siguiendo a Junyent¹⁹⁶, para el mes de *abril* dice: el campesino contempla el trigo creciendo a la sombra del árbol en flor; y un cordero paciende.

¹⁹⁶ Junyent, Eduardo. 1969. *La Basílica del Monasterio de Santa María de Ripoll*. Ripoll: Imprenta Maideu.

En la representación de la iglesia de Hormaza (Burgos), el protagonista de la escena se dirige al prado con su guadaña al hombro, donde cortará el heno para sus ganados. No puede ser una escena de siega de la mies, ya que ésta se siega con hoz, no con guadaña. Con la mano izquierda parece que lleva un talego con la merienda.

El Tapiz de la Creación representa en este mes a un hombre pescando en el momento de sacar un pez con la caña de pescar. Detrás del pescador, hay una vasija con peces. Sobre un aparejo que lleva en la mano izquierda se posa una mariposa o libélula. No lleva gorro, pero si lleva la citada media luna en la cabeza. En el ángulo superior izquierdo se ve el sol radiante, y debajo la palabra "sol". Asimismo, en la parte superior figura el nombre del mes en latín "iunius" (junio).

En el mes de julio las escenas son totalmente alusivas a la siega encontrando unanimidad en las representaciones:



Beleña



Campisábalos



San Isidoro de León

En Beleña el mes de julio aporta una escena que todo hombre de campo espera con impaciencia e ilusión, la siega; un hombre se curva ante la mies cargada de grano, cortándola con la afilada hoz; en la parte superior derecha de la escena, se ve una botija de dos asas conteniendo agua o vino que mitigarán la sed del segador que trabaja de sol a sol bajo un calor despiadado. Una vez más encontramos el motivo del botijo o la sed.

En Campisábalos la escena se repite: el segador coge la gavilla con la mano izquierda, mientras con la derecha se dispone a cortar la mies con la hoz. La cosecha promete ser generosa, si nos atenemos a la abundancia de grano en las espigas.

En San Isidoro de León el mes de julio ("iulius" en latín), por las altas tierras de León, también es el mes de la siega; el labrador corta la mies con su curva hoz.



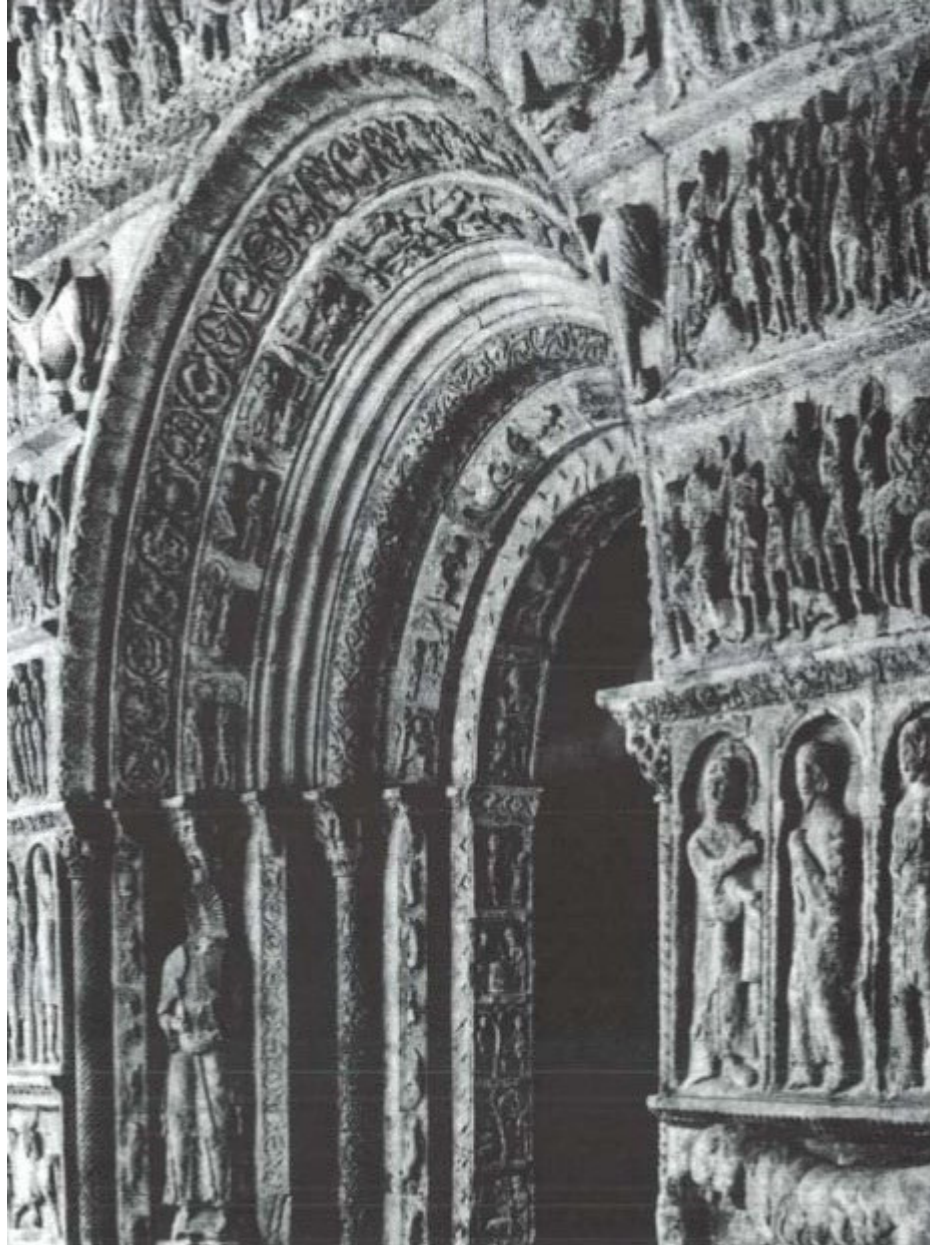
En el monasterio de Santa María de Ripoll vemos a un hombre (con túnica corta), ayudado por una mujer (a la que se identifica por vestir túnica larga), llevando una gavilla de mies. Aquí nos hacemos una pregunta: ¿será mies lo que llevan o será un haz de leña? La mies no es tan pesada como para necesitar dos personas para transportar una gavilla.

En Hormaza vemos al segador que está vestido con túnica ceñida por un cinturón, calza botas. Llama la atención que esté segando tan alta la mies, pues se ve que está metiendo la hoz en la mies a la altura del hombro, lo que no es nada común.

En el Tapiz de la Creación gerundense de los meses que están representados en la parte derecha del tapiz, solamente se ve un fragmento de su parte izquierda.

Por lo que se observa en este sector, se trata de un hombre que está dallando el heno de un prado con el dallo o guadaña. De éste se ve una mano que está agarrando la manezuela del mango de la guadaña y un pie calzado y parte de la pierna. En el ángulo superior izquierdo se ve el sol y debajo , de nuevo, la palabra "sol".

En el recuadro de junio del calendario del monasterio de Santa María de Ripoll la imagen combina la perspectiva frontal con el picado y se compone de dos planos. El primero relata la acción en la que un campesino, situado ante un campo de mies cercado, se dispone a cortar un manojo de espigas con una pequeña hoz. El segundo incide en menor tamaño en motivos de tipo paisajístico tales como un árbol, un almiar y una horca. El artista de Ripoll estaría traduciendo a la piedra la poética casi virgiliana de algunas de las composiciones sobre los meses escritas por los monjes de Ripoll entre los siglos XI - XII.



Santa María de Ripoll. Portada occidental.

A partir de mediados del siglo XII las tribulaciones de trabajo agrícola comienzan a tomar especial protagonismo dentro de nuestra imaginería. Entre la cosecha y la trilla se extendían un pequeño número de actividades que encuentran entonces representación. Mientras que en algunos ciclos las nuevas faenas llegan a encarnar un mes estival; en otros simplemente se las alude mediante el empleo de motivos anecdóticos o paisajísticos.

En el Sacramento de Göttingen (ca. 975) representan a agosto con una gavilla al hombro. Asimilado posteriormente e incorporado a la imaginería de los ciclos bizantinos del Génesis. En un principio se trató como en el caso de la arqueta del Museo de Darmstadt (ca. 1000) de una simple fórmula seriada de trabajos, en la que tras la siega Adán llevaba las espigas en un cesto colgado a sus espaldas; más tarde se enriqueció y, tal y como aparece en un placa de marfil del siglo XII conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, a la siega de Adán le sigue una Eva que transporta a hombros un voluminoso haz de trigo.

Más allá de representaciones gráficas, en la literatura también encontramos numerosos ejemplos que hablan de la tarea de la siega. El Libro de Alexandre¹⁹⁷ incide en las fatigas del trabajo estival:

Seya el mes de lluoio cogendo segadores
corrienle por la cara apriessa los sudores
segundavan las bestias los moscardos mordedores.

El Arcipreste de Hita caracteriza julio bajo los mismos tópicos:

Saca barriles fríos de los pozos hélices
la mosca muerde y hace arrastrar las narices
a las gestias por tierra y bajar las cervices.

Del mismo modo, Lope de Vega aúna en sus comedias frecuentemente el canto de romances con alguna labor del campo (arada, siega, etc.). Así, en *El labrador venturoso*, aparece una cuadrilla de segadores ataviados con sus hoces, sus sombreros de alas anchas y sus instrumentos entonando un romance que da noticia de las desgracias de la infanta Elvira y cuyo inicio Lope imita del romance tradicional *Retraída está la infanta*. El hispanista Noel Salomon¹⁹⁸, al respecto de

¹⁹⁷ Cañas Murillo, Jesús (ed.). 1988. *El Libro de Alexandre*. Madrid: Anaya.

¹⁹⁸ Salomon, Noel. 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

cómo nuestro dramaturgo introduce estas formas habitualmente en las escenas del laboreo de campo, refiere de manera precisa cómo El Fénix parece, en efecto, haber abrigado la convicción de que algunos tipos de romances podían surgir naturalmente, sin preparación cultural o literaria, como un producto bruto y espontáneo de la gente del campo. En *Con su pan se lo coma*¹⁹⁹, un romance sencillo y lleno de humor poético, va seguido de un comentario muy revelador: “Estos romances, señora, nacen al sembrar los trigos”.

Como se puede observar en el trabajo *Los trabajos de la siega en la Baja Edad Media*²⁰⁰ lo rural impregna la vida cotidiana en todas sus facetas:

La siembra, el trabajo de la tierra, la recogida de los frutos, son hitos constantes en el día a día de cualquier comunidad medieval. Dentro de esta economía eminentemente agraria, y relacionados con el cultivo del cereal, aparecen dos grandes grupos socio-económicos que jugarán un papel destacado dentro del mundo rural: los propietarios de las tierras y los trabajadores de las mismas, ya sean fijos o temporeros. Con estos últimos se inicia el fenómeno jornalero, que marchará de forma paralela al crecimiento de los grandes latifundios.

También se reflexiona en este trabajo sobre la rentabilidad de las tierras de cereal ya que este sistema de cultivo lleva parejo la necesidad de poseer una gran extensión de tierra que permita ponerlo en práctica. Según Borrero Fernández²⁰¹, “la mayor parte de las tierras cerealeras de Andalucía, las de la campiña cordobesa y sevillana, están en manos de grandes propietarios, ya

¹⁹⁹ Vega, Lope de. 2009. *Con su pan se lo coma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

²⁰⁰ Martín Gutiérrez, Emilio. 1999. *Los contratos de siega en Jerez de la Frontera en la Baja Edad Media*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

²⁰¹ Borrero Fernández, Mercedes. 1992. *Los recursos naturales de Andalucía: propiedad y explotación, en Andalucía 1492: razones de un protagonismo*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92: Algaida Editores.

sean laicos o religiosos, particulares o instituciones. Ahora bien, la gran propiedad no viene determinada exclusivamente por su extensión. Para una mayor comprensión es necesario introducir otro elemento: la rentabilidad”.

Fernando López contrata en el año 1513 una cuadrilla compuesta por diez trabajadores; ahora bien, en las condiciones del que contrata puede leerse lo siguiente:

Do a destajo a vos, los sobredichos, para que vos, los sobredichos, con otros quatro onbres que vosotros ayéis de traer en vuestra compañía, que seáys todos catorze onbres, me seguéis e deys segados los dichos mis panes dende oy día de la fecha desta carta fasta el día de Sant Iuan Batista primero que viene

El contrato, suscrito ante el escribano Luis de Llanos, solamente cuenta con la presencia de un trabajador, un tal Gonzalo Perez, aunque se especifica claramente que dicho trabajador contará con la presencia y ayuda de cuatro compañeros más, todos ellos procedentes de la villa de “Xeres, çerca de Badajos”, es decir, Jerez de los Caballeros, en la actual provincia pacense. Tal vez la evidente lejanía del punto de origen de estos trabajadores, justifique la ausencia de la mayoría de ellos en el momento de efectuar el contrato.

Este último ejemplo nos sirve además para introducir otro aspecto interesante que hace referencia a la procedencia de los segadores que suscriben estos contratos ante los escribanos. Muchos de ellos proceden de fuera de la ciudad, es decir, o bien no son vecinos de Jerez de la Frontera, o bien poseen la categoría de estantes. Dentro de esta población foránea que acude a trabajar a la tierra de Jerez, encontramos individuos procedentes de lugares ciertamente alejados. Valgan como ejemplos los casos de Jaén o Badajoz. Se puede constatar la migración de 216 segadores, de los cuales son 3 de Jaén y 20 de Las Torres en la provincia de Jaén.

Resulta reveladora la ordenanza municipal que el concejo elaboró en 1430 para, de alguna manera, legalizar su situación:

Porque se dise que los omes de fuera vienen a esta çibdad a segar e faser otros trabajos, se temen que los tomaran para galeas e que por esto se van e esto es grand dapno. Mandaron que fuese pregonado que todos los omes que a esta çibdad han venido e vinieren, que sean seguros, que non serán tomados para galeas, nin les será fecha otra fuerça, nin syn rasón alguna que Xeres los toma en su guarda e que puedan fasyr sus travajos syn temor e syn enbargo.

La siega debe finalizar en el mes de junio, entre dos festividades bien señaladas y significativas: entre el día de San Juan Bautista y el día de San Pedro, es decir entre los días 24 y 29 de junio respectivamente.

Los trabajadores temporeros que acuden a la siega recibirían una cantidad en metálico por cada segado y en la mayoría de los casos estudiados, también recibirían pagos en especie tales como vinos, quesos, ajos, e incluso gallinas y ovejas. Algunos ejemplos servirán para ilustrar esta afirmación: *“por presçio cada una cahizada, de mill e dosyentos e çinquenta marauedies de la moneda usual; e más con todo el dicho trigo, nueve arrovas de vino...”*.

Es significativa también la Provisión real de Carlos V emitida por la cancellería regia en 1557, a petición de Juan de Álava en nombre del concejo jerezano. Éste se queja ante el monarca de que los trabajadores que acuden a la ciudad *“van a trabajar en las labores e haziendas a las oras e tienpos que los dichos oficiales y trabajadores quyeren e si non se les paga los jornales doblado de lo que merecen no quyeran yr a trabajar, de que los vecinos desta çiudad resçiben mucho danno”*. La respuesta de la corona no se hace esperar, insertándose dos leyes que tratan sobre la jornada laboral de los trabajadores, recordándose la obligatoriedad de trabajar de sol a sol. Pudiera interpretarse, a raíz de este documento, que a mediados del siglo XVI estos trabajadores incumplían las ordenanzas o la legislación existentes en materia tocante a la jornada laboral.

La mujer aparece en pocas ocasiones como propietaria, y cuando lo hace, es porque se ha producido el fallecimiento de algún varón. El control de la vida ciudadana, de la política, en una palabra, del concejo, es un hecho por parte de estos propietarios. Siendo esto así, no puede extrañarnos que este grupo social intentase controlar todos los resortes de la vida y de las condiciones laborales de los trabajadores temporeros que acuden a trabajar a sus tierras. Es en este sentido como habría que interpretar la ordenanza municipal que la ciudad elaboró en el año 1430 con la clara finalidad de proteger una mano de obra que les era necesaria y que, en cierta medida, corría peligro.

Dos elementos podrían ser los más característicos de estos segadores: en un primer lugar habría que afirmar su absoluta falta de cualificación; la ausencia de oficio así nos hace pensarlo. En un segundo lugar, la total falta de flexibilidad laboral, que provoca que no tengan otra opción que aceptar las normas impuestas por los propietarios de las tierras de cereal. Otra nota característica de su situación es la privación de derechos que les impide protegerse ante eventuales incidentes.

Vamos a reproducir un contrato que aparece en este trabajo firmado el 27 de mayo de 1470 en Jerez de la Frontera²⁰² por el que Juan Sánchez de la Isla contrata a una cuadrilla de segadores procedentes de la ciudad de Jaén para que le sieguen cuatro cahíces de trigo:

Da a segar a destajo Juan Sanches de la Ysla, vesino desta çibdad de Xerex de la Frontera a Alfonso Sanches de Jahén fijo de Juan Martines de Vergas e a Antón de Jahén, fijo de Ferrand Sanches albannil e a Juan de Jahén, fijo de Juan Lopes de Alcaçar, vesinos de la dicha çibdad de Jahén, quatro cafises de trigo qué'l dicho Juan Sanches tyene sembrados e nacidos en Martalilla, término desta çibdad. A presçio cada vn cafis de ochoçientos e treinta e tres marauedis

²⁰² A.M.J.F. Protocolos Notariales, flo. 157r.

e dos cornados e más con cada vn cafis dos arrouas de vyno. E demás que les dé vna caldera para en que cuesa carne e quatro cántaros para agua. E que syeguen el dicho pan desde el martes primero que verná, que serán veynte e nueve días deste dicho mes de Mayo en adelante. E lo den segado e bien puesto e apannado, ocho días después del día de Sant Juan Batysta del mes de Junio primero que verná, so pena que sy en el dicho tienpo lo non dieren segado segund dicho es, quel dicho Juan Sanches pueda coger omes segadores a costa de los sobre dichos, e lo que de más montare lo paguen y sean obligados a pagar los sobredichos por sy e por sus bienes.

E con condiçión quel dicho Juan Sanches les dé vn compañero para que syeguen con los sobre dichos al respecto e sy ge lo non diere, que los sobredichos puedan coger otro ome a costa del dicho Juan Sanches e lo que del más montera le sea obligado a lo pagar. E que les dé e pague los dichos marauedis e vino asy commo fueren segando, en tal manera que acabado de segador todo el dicho pan, sean obligado a los asy acabar de pagar de todos los dichos marauedis quel dicho pan monta, so pena del doblo por pena de ynteresses.

E los sobre dichos todos tres de mancomún e a vos de vno e çetera se obligaron de thener e guardar e conplir todo lo contenido en este contrato e cada cosa dello. E el dicho Juan Sanches de pagar los dichos marauedis, so la dicha pena. Sobre lo qual otorgaron carta conplida esecutorya. E para lo pagar e conplir obligaron asy e a sus bienes e sometyéronse a la juridiçión desta çidab e renunçiaron a su propio fuero.

Testigos, los sobredichos”.

Estos documentos son muy interesantes y reflejan ese movimiento de campesinos entre las comarcas andaluces y lo que ello conlleva de transferencia y captación de costumbres así como influencias musicales o literarias entre Jerez de la Frontera y Jaén ya desde la Baja Edad Media.

La tarea de la siega ha sido también objeto de estudio y citada por prestigiosos escritores e historiadores desde la época romana. De hecho, en los mosaicos romanos la estación estival se representaba con una espiga verbigracia los enormes y maravillosos mosaicos del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

En *La parábola de la cizaña*, un grabado anónimo flamenco del siglo XVI datado entre 1568 y 1591 supuestamente en Amberes y realizado parece ser por Gerard de Jode se puede leer en latín: “La buena semilla entre la cizaña”.



La parábola de la cizaña (Biblioteca Nacional de España)

Un hecho histórico muy relevante en Cataluña y que está relacionado con la tarea que nos ocupa en este capítulo es la Sublevación de Cataluña, Revuelta de los catalanes, Guerra de Cataluña o Guerra de los Segadores (*Guerra dels*

Segadors, en catalán) que afectó a gran parte del territorio catalán entre los años 1640 y 1652. Tuvo como efecto más duradero la firma de la Paz de los Pirineos entre la monarquía hispánica y el rey de Francia, pasando el condado del Rosellón y la mitad del de la Cerdeña, hasta aquel momento partes integrantes del principado de Cataluña, uno de los territorios de la monarquía hispánica, a soberanía francesa.

La sublevación comenzó con el Corpus de Sangre del 7 de junio de 1640, explosión de violencia en Barcelona, cuyo hecho más trascendente fue el asesinato del conde de Santa Coloma, noble catalán y virrey de Cataluña, protagonizada por campesinos y *segadors* (segadores) que se sublevaron debido a los abusos cometidos por el ejército real, compuesto por mercenarios de diversas procedencias, desplegado en el Principado a causa de la guerra con la Monarquía de Francia, enmarcada dentro de la Guerra de los Treinta Años (1618–1648).



“Corpus de sangre” de Antoni Estruch (1907)

En mayo de 1640, campesinos gerundenses atacaron a los tercios que acogían. A finales de ese mismo mes, los campesinos llegaban a Barcelona, y a ellos se unieron los segadores en junio. El 7 de junio de 1640, fiesta del Corpus Christi, rebeldes mezclados con segadores que habían acudido a la ciudad para ser contratados para la cosecha, entran en Barcelona y estalla la rebelión. Fue el Corpus de Sangre que dio inicio a la Sublevación de Cataluña. El Virrey de Cataluña Dalmau de Queralt, conde de Santa Coloma fue asesinado en una playa barcelonesa cuando intentaba huir por mar.

La situación cogió por sorpresa a Olivares, ya que la mayoría de sus ejércitos estaban localizados en otros frentes y no podían acudir a Cataluña. El odio a los tercios y a los funcionarios reales pasó a generalizarse contra todos los hacendados y nobles situados cerca de la administración. Ni siquiera la Generalidad controlaba ya a los rebeldes, que lograron apoderarse del puerto de Tortosa. Pau Claris, al frente de la Generalidad de Cataluña, proclama la República Catalana. Pero la revuelta también escapa a este primer y efímero control de la oligarquía catalana. La sublevación derivó en una revuelta de empobrecidos campesinos contra la nobleza y ricos de las ciudades que también fueron atacados. La oligarquía catalana se encontró en medio de una auténtica revolución social entre la autoridad del rey y el radicalismo de sus súbditos más pobres.

Esta inestabilidad interna y su resultado final fue dañino para España, pero mucho más para Cataluña. Por otra parte, Francia aprovechó la oportunidad para explotar una situación que le rindió grandes beneficios a un coste prácticamente nulo. Como resultado final, Francia tomó posesión definitiva del único territorio transpirenaico de España.

La literatura tanto culta como popular recoge también escenas de siega. Uno de los romances más conocidos es el de la bastarda y el segador que reproducimos a continuación²⁰³:

El emperador de Roma tiene una hija Bastarda,
La quiere meter a monja y ella quiere ser casada.
Ha mandado hacer un convento con 25 ventanas
Con los calores que hacía se asomaba a la ventana,
Y ha visto a tres segadores segando trigo y cebada.
El más pequeñito de ellos de todos se diferenciaba
Gasta la manija de oro y la hoz plateada,
Zamarra de terciopelo y las mangas de filigrana.
Le han mandado llamar con un criado de la casa,
¡qué me querrá la señora, que me querrá que me llama!
Quiero buen segador que me siegue mi ceba.
¿Dónde la tiene sembrada?
No está en alto ni tampoco en tierra llana,
Está a la orillita del río a la corriente del agua.
Esa señora no está para mí segarla,

²⁰³ Atero Burgos, Virtudes. 1987. "El romance de la bastarda y el segador en la tradición oral de la serranía gaditana", *Gades*, 15: 205 -230.

Está pá duques y marqueses que la tienen deseada.

Siégala buen segador que te será bien pagada,

Bien comido, bien bebido y dormir en buena cama.

Cama de siete colchones con 16 almohadas.

Ya comieron ya bebieron ya se fueron a la cama.

A eso de media noche la Bastarda preguntaba:

-¿oiga usted buen segador cuántas manadas lleva atadas?

Le respondió el segador:

-Llevo once, para doce una me falta.

Tente atrás buen segador esa cuenta ya va errada.

A eso de venir el día ya doblaban las campanas.

¡Quién se ha muerto, quién se ha muerto!

¡El segador de la Bastarda ¡

¡No ha muerto de calentura ni tampoco de terciana

que ha muerto de un latigazo que le ha dado la Bastarda!

¡Dios mío!

Otros ejemplos en este caso cultos, son los siguientes poemas de Lope de Vega:

¡Oh, cuán bien segado habéis,

La segaderuela!

Segad paso, no os cortéis,

Que la hoz es nueva.
Mirá cómo va segando
De vuestros años el trigo;
Tras vos, el tiempo enemigo
Va los manojos atando.
Y ya que segar queréis,
La segaderuela,
Segad paso, no os cortéis,
Que la hoz es nueva.

¡Esta sí que es siega de vida!
¡Esta sí que es siega de flor!
Hoy, segadores de España,
Vení a ver La Moraña
Trigo blanco y sin argaña,
Que de verlo es bendición.

José Manuel Pedrosa analiza en su artículo *La siega accidentada*²⁰⁴ el inédito y anónimo Baile de el Carreteiro, de comienzos o mediados del siglo XVII donde se presenta una escena campesina protagonizada por varios labradores que van alternando, camino de su aldea, “canciones de rústico sabor y gran interés testimonial de los modos de vida, la ocasionalidad y el contexto social del cancionero del Siglo de Oro”. En ese documento aparece esta canción:

Camino de Jibraltar
vide venir un piojo
con una espina en un ojo,
que venía de segar.

²⁰⁴ Pedrosa, José Manuel. 1998. “La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVIII y sus supervivencias folklóricas modernas”, *Revista de Folklore*, 215: 162 – 163.

Pedrosa constata que éste es el único documento de la canción en toda la tradición hispánica de los Siglos de Oro. Esa canción ha sido también documentada en la tradición folklórica moderna con las siguientes variantes:

Por la calle abajo va
un ratón haciendo el cojo,
que venía de segar
con una espina en el ojo²⁰⁵.

Cuando yo cruzaba el río
vi venir volando un piojo
que venía de segar
con una argaña en un ojo²⁰⁶.

Por aquel camino viene
viene el niño que es mozo,
que viene de segar
con una espiga en un ojo²⁰⁷.

Por la calle abajo va
un ratón haciendo el cojo,
que venía de segar
con una raspa en un ojo²⁰⁸.

Por la calle abajo, baja,
un ratón haciendo el cojo,

²⁰⁵ Recogida por Pedrosa en 1995 a María Socorro Vidán de la localidad Navarra de Ganuza.

²⁰⁶ José Manuel la recogió 1993 a Aquilina Zanca en Burganes de Valverde (Zamora).

²⁰⁷ Recogida por Pedrosa en 1995 a Consuelo Sanz de Galende (Zamora).

²⁰⁸ Torralba, José. 1982. *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.

que ha venido de la sierra
con una raspa en un ojo²⁰⁹.

Pero no sólo los escritores españoles han escrito sobre la siega a lo largo de la historia. Goethe²¹⁰ en sus *Elegías Romanas* habla del trabajo de los segadores y de la diosa Ceres:

¿Oyes, amor mío, el alegre griterío que llega de la Vía Flaminia?

Son segadores que regresan a su alejado
hogar. Acaban de terminar la cosecha del romano,
que no quiere trenzar con sus manos la corona para Ceres.

Ya no se celebran fiestas en honor de la gran diosa
que dio en vez de bellotas dorado trigo en alimento.

Celebremos esta fiesta quedos y con alegría,
ya que dos amantes solos son un pueblo reunido.

¿Oíste jamás hablar de aquel místico festejo
que de Eleusis aquí pronto llegó tras el vencedor?

Unos griegos lo crearon, y griegos sólo exclamaron
hasta en los muros de Roma: “¡Venid a la noche santa!”

Lejos se evadió el profano, temblaba el neófito, expectante,
envuelto en ropaje blanco, símbolo de la pureza.

Seguía un curioso deambular del iniciado por círculos
de extrañas figuras; parecía andar en sueños: aquí
retorcíanse serpientes por el suelo, cofres cerrados
muy adornados de espigas, traían unas muchachas.

Significativo era el gesto y rumor de los sacerdotes;
el aprendiz esperaba la luz, impaciente y temeroso.

Después de diversas pruebas pusiéronle al descubierto

²⁰⁹ De Santos, Claudia; Domingo Delgado, Luis y Sanz, Ignacio. 1988. *Folklore segoviano III. La jota*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

²¹⁰ Goethe, Johann Wolfgang von. 2008. *Elegías romanas*. Madrid: Hiperion.

lo que el círculo sagrado en extraña imagen ocultaba.
¿Y cuál era este secreto, sino que Démeter, la grande,
se entregara complaciente también una vez a un héroe?
Cuando un día a Jasón, el robusto rey de Creta,
concedió el secreto encanto de su cuerpo inmortal.
¡Creta fue entonces dichosa! El tálamo de la diosa,
estaba henchido de espigas, y el campo era sofocado por el abundante grano.
Languidecían, no obstante, las demás partes del mundo, pues
el gozo del amor hizo descuidar a Ceres su hermosa ocupación.
Con gran asombro escuchó el iniciado la historia,
hizo señas a la amada. ¿Entiendes ahora la seña, amor mío?
Da aquel tupido mirto sombra a un sagrado lugar.
Nuestra satisfacción no pone al mundo en peligro.”



La diosa Ceres con una hoz

Damos un salto al siglo XX porque en *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca²¹¹ también encontramos referencias a los segadores que son fuente de deseo de las hermanas. Como veremos más adelante en el análisis de las letras de nuestras canciones de siega, esta tarea aparece constantemente asociada al ardor sexual. En el segundo acto de esta obra emblema de Lorca

²¹¹ García Lorca, Federico. 2005. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

entran en escena los segadores que aportan alegría a los campos e incluso se arrancan a cantar:

(Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros).

MAGDALENA

Son los hombres que vuelven al trabajo.

PONCIA

Hace un minuto dieron las tres.

MARTIRIO

¡Con este sol!

ADELA (Sentándose.)

¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

MAGDALENA (Sentándose.)

¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!

MARTIRIO (Sentándose.)

¡Así es!

AMELIA (Sentándose.)

¡Ay!

PONCIA

No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos.

MAGDALENA

¿De dónde son este año?

PONCIA

De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

AMELIA

¿Eso es cierto?

ADELA

¡Pero es posible!

PONCIA

Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

ADELA

Se les perdona todo.

AMELIA

Nacer mujer es el mayor castigo.

MAGDALENA

Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen.

(Se oye un canto lejano que se va acercando.)

PONCIA

Son ellos. Traen unos cantos preciosos.

AMELIA

Ahora salen a segar.

CORO

Ya salen los segadores
En busca de las espigas;
Se llevan los corazones
De las muchachas que miran.

(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todos oyen en un silencio traspasado por el sol.)

AMELIA

¡Y no les importa el calor!

MARTIRIO

Siegan entre llamaradas.

ADELA

Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.

MARTIRIO

¿Qué tienes tú que olvidar?

ADELA

Cada una sabe sus cosas.

MARTIRIO (Profunda.)

¡Cada una!

PONCIA

¡Callar! ¡Callar!

CORO (Muy lejano.)

Abrir puertas y ventanas
Las que vivís en el pueblo;
El segador pide rosas

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

Para adornar su sombrero.

PONCIA

¡Qué canto!

MARTIRIO (Con nostalgia.)

Abrir puertas y ventanas

Las que vivís en el pueblo...

ADELA (Con pasión.)

El segador pide rosas

Para adornar su sombrero.

(Se va alejando el cantar.)

PONCIA

Ahora dan la vuelta a la esquina.

ADELA

Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.

PONCIA

Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

(Se van las tres. Martirio queda sentada en la silla baja, con la cabeza entre las manos.)

AMELIA (Acercándose.)

¿Qué te pasa?

MARTIRIO

Me sienta mal el calor.

AMELIA

¿No es más que eso?

MARTIRIO

Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha; todo lo que no sea este verano interminable.

AMELIA

Ya pasará y volverá otra vez.

MARTIRIO

Claro (Pausa.) ¿A qué hora te dormiste anoche?

AMELIA

No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

MARTIRIO

Por nada, pero me pareció oír gente en el corral.

AMELIA

¿Sí?

MARTIRIO

Muy tarde.

AMELIA

¿Y no tuviste miedo?

MARTIRIO

No. Ya lo he oído otras noches.

AMELIA

Debíamos tener cuidado. ¿No serían los gañanes?

MARTIRIO

Los gañanes llegan a las seis.

AMELIA

Quizá una mulilla sin desbravar.

MARTIRIO (Entre dientes y llena de segunda intención.)

Eso, ¡eso!, una mulilla sin desbravar.

Este fragmento del segundo acto de *La casa de Bernarda Alba*, donde las hermanas hablan de los segadores, vemos esa antítesis total entre la vida sacrificada pero libre de los segadores y la reclusión de las hijas de Bernarda, totalmente reprimidas por el férreo yugo de su madre. Incluso desean esa libertad del campesino que comprobamos cuando Adela suspira: “Ay, quién pudiera salir también a los campos”. Aunque estos trabajan bajo la canícula, van rebosantes de alegría como confirma Poncia: “No hay alegría como la de los campos en esta época”.

Como en cualquier escena de siega aparece el carácter erótico cuando Poncia relata que los segadores contrataron “a una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón” y se la llevaron al olivar. Incluso Poncia justifica que “los hombres necesitan estas cosas”.

El sol y el calor al que aluden las hermanas parece ir incrementando mientras desfilan los cincuenta segadores que entonan a coro sus canciones. También aparece una bonita metáfora de Martirio que afirma que “siegan entre llamaradas” o un símil “apretado como una gavilla de trigo”.

Esta escena, quizás hiperbólica pero no por ello menos cierta, refleja las diferencias entre las formas de vida de un hombre o de una mujer a principios del siglo XX. El hombre que se deja la piel en el campo, pero disfruta de su libertad y la mujer reprimida por el qué dirán y por una sociedad con una mentalidad totalmente recalcitrante.

Otra referencia literaria a la siega es el cuento *Seguir de pobres* de Ignacio Aldecoa²¹² (ver apéndice) que denota perfectamente la sensibilidad de este autor por el campo y sus gentes así como su conocimiento de las labores agrícolas y las costumbres campesinas.

El cuento refleja a la perfección la esencia de nuestro trabajo y del mundo de la siega así como la denuncia social que hay implícita en todo el cuento y por supuesto en el título. Hay algunas afirmaciones como: “al pan del pobre no se le dan mordiscos; hay que partirlo en trozos con la navaja” o “cinco hombres solos. Cinco que forman un puño de trabajo”, cargadas de simbolismo.

El cuento es un perfecto compendio antropológico de esa faena agrícola y de la vida campesina. Incluso hay referencias a las mujeres que esperan a los hombres en casa. Y a la canícula cuando el viento pardo abrasa a “El Quinto”.

También recoge el movimiento y la circulación de campesinos como es el caso del murciano o se puede atisbar la “contaminación” de las letras de las canciones cuando Zito hace el cante de siega que da título al cuento y que él mismo reconoce que no es de su tierra.

Y esa compasión final, esa solidaridad entre los más necesitados que se da entre los campesinos, aporta también su grano de grandeza y realidad porque, como nos han indicado todas nuestras fuentes, en el campo lo poco que había se repartía entre todos.

Al hilo de la obra de Aldecoa, Eduardo Tijeras²¹³ afirma en *La cotidianidad en la narrativa breve de Aldecoa*: “Hablar de las asperezas de la siega bajo el sol

²¹² Aldecoa, Ignacio. 1993. *Seguir de pobres*. Madrid: Editorial Diptongo.

²¹³ Tijeras, Eduardo. 1984. La cotidianidad en la narrativa breve de Aldecoa. En: Drosoula Lytra (coord.), *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, pags 84 – 92. Madrid: Espasa Calpe.

calenturiento exige plazos de observación y amor, justamente amor por las herramientas del laboreo diario, por las vidas precarias y monótonas, sin sucesos, impregnadas de fatalismo y resignación”.

El poeta de la Generación del 27, Guillermo de Torre²¹⁴, tiene en su poemario ultraísta *Hélices* un poema denominado *Mediodía igniscente en el vértice de la campiña estival* en el que repasa la canícula estival. Un poema en el que hay un claro simbolismo referente a la revolución bolchevique que estalló en 1917:

Dardeantes cohetes solares hienden
el sol maduro
exprime como una poma henchida
cálidas gotas horadantes
sobre los torsos corvados.

El paisaje se magnifica
en el Merodio plenisolar
(Se adivina a Dios que en su cabina
ante su térmico cuadro distribuidor
acumula trillones de calorías).

La calima amustia los deseos dinámicos
el vientre convexo de la gleba.

Los cuerpos enervados
tendidos sobre el agro
crepitan un orgasmo de ardentías.

En la atmósfera embriagada gravita el solsticio.

²¹⁴ Torre, Guillermo de. 1923. *Hélices. Poemas (1918 – 1923)*. Madrid: Editorial Mundo Latino.

Olas de cierzo azul siegan los blondos triguales
las espigas gigantes estrían
el zafiro dérmico del horizonte
interrogantes hoces aplacan
la avidez de los tallos erectos.

Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo.

Otro poema que aunque sin tratar directamente de esta tarea, usa la hoz y la siega para formar bellos símiles y metáforas es *Junto al mar* de José Hierro²¹⁵:

Si muero, que me pongan desnudo,
desnudo junto al mar.
Serán las aguas grises mi escudo
y no habrá que luchar.

Si muero que me dejen a solas.
El mar es mi jardín.
No puede, quien amaba las olas,
desear otro fin.

²¹⁵ Hierro, José. 2012. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.



Escultura de José Hierro en Santander

Oiré la melodía del viento,
la misteriosa voz.
Será por fin vencido el momento
que siega como hoz.

Que siega pesadumbres. Y cuando
la noche empieza a arder,
soñando, sollozando, cantando,
yo volverá a nacer.

En la narrativa también tiene cabida, por supuesto, la siega. En *La Barracade* Blasco Ibáñez²¹⁶ se recogen varias escenas de esta tarea:

...Las hoces relampagueantes iban tonsurando los campos, echando abajo las rubias cabelleras de trigo, las gruesas espigas, que, apopléticas de vida, buscaban el suelo, doblando tras ellas las delgadas cañas. En las eras amontonaban las pajas formando colillas de oro que reflejaba la luz del sol;

²¹⁶ Blasco Ibáñez, Vicente. 2007. *La Barraca*. Madrid: Alianza Editorial.

aventábase el trigo entre remolinos de polvo, y en los campos desmochados, a lo largo de los rastrojos, saltaban los gorriones buscando los granos perdidos. A la caída de la tarde llenábanse las tabernas de hombres enrojecidos y barnizados por el sol, con la recia camisa sudosa, que hablaban de la cosecha y la paga de San Juan, el semestre que había que entregar a los amos de la tierra.

En la misma novela se desarrolla otra escena de la siega:

La siega había limpiado el paisaje echando abajo las masas de trigo matizadas de amapolas que cerraban la vista por todos lados como murallas de oro. Ahora la vega parecía mucho más grande, infinita, y extendía hasta perderse de vista los grandes cuadros de tierra roja, cortados por sendas acequias. En todas las casas se observaba rigurosamente la fiesta del domingo, y como había cosecha reciente y no poco dinero, nadie pensaba en contravenir el precepto. No se veía un solo hombre trabajando en los campos, ni una caballería en los caminos... Miró Batiste vagamente hacia la parte de la ciudad, volviendo su espalda a la barraca de Pimentó, que ahora se veía claramente, al quedar despojados los campos de las cortinas de mies que la ocultaban antes de la siega.

En la obra *Los niños republicanos en la guerra de España*, Eduardo Pons²¹⁷ recoge un testimonio de Salvador Terán en el que habla del infortunio que tuvo una cuadrilla de segadores de Albacete con la Guardia Civil, unas declaraciones que evidencian las fatigas, no sólo laborales, que a veces tenían que soportar los campesinos en la posguerra:

Esto ocurrió a los pocos días de empezar la guerra. Nosotros teníamos un ventorrillo en el viejo camino de Los Arrieros; allí mismo donde se encuentran

²¹⁷ Pons Prades, Eduardo. 2004. *Los niños republicanos en la guerra de España*. Madrid: Oberon.

las fosas con cientos de cuerpos de asesinados y también el llamado Pozo Hondo. Allí mataron todos: la Guardia Civil, los falangistas, los requetés y los paisanos armados..., gente joven, de casa rica, que no habían trabajado en su vida. Aquel día, como hacían cada año, una cuadrilla de segadores de Albacete se detuvo en el ventorrillo, para dejar pasar la solana y comer un bocado. Eran de un pueblo que estaba a varios días de marcha y hacían todo el camino a pie. Y todos los años comían allí. Nos compraban algo de vino y pan del que amasaba mi sobrina. Los demás, ya sabe usted: un poco de queso, de leche de cabra, y chacina seca de la matanza. Eran hombres hechos y derechos. Llevaban con ellos a un par de muchachos, que no tendrían más de doce o trece años. y dos muchachas de quince o dieciséis años, con una mujer, que era la cocinera. Todos más o menos emparentados. Unas veinte personas en total. De pronto, va y se nos presenta un cabo y tres números de la Guardia Civil. Personal maduro y malcarado. Siempre andaban incordiando a la gente. Los campesinos se hablaban en voz alta, mientras comían. Los del tricornio enseguida los rodearon, como si se tratara de salteadores de caminos, cuando se veía a la legua que era gente honrada. Y empezaron a preguntarles cosas. Ellos respondieron que iban a segar, como todos los veranos, por el lado de Molina de Aragón. Pero la desgracia les vino cuando el cabo, que ya se disponía a llevárselos arrestados, oyó el nombre del pueblo de donde eran los segadores. El guardia exclamó: ¡Qué pequeño es el mundo, coño!" Y enseguida llamó a varios hombres, de los que estaban comiendo en el ventorrillo y los obligó a sacar unas sogas de sus carros y a que ellos mismos, ayudados por los otros civiles, les ataran las manos a la espalda a los campesinos de Albacete. Éstos protestaron correctamente; pero no les sirvió de nada. Así que ya ve usted -prosiguió- Salvador Terán-, se los llevaron y a menos de cien pasos de la casa se echaron los mosquetones a la cara y los mataron sin más. Allí estuvieron los cuerpos sin enterrar, hasta que trajeron unos presos de Teruel, excavaron una fosa y los sepultaron. No respetaron ni a los niños... sus familias puede que aún no sepan dónde están enterrados... Mi sobrino Pedro, que es el que llevaba el ventorrillo con su mujer y sus dos chicos: un muchachete de catorce años y una niña de diez, fue aquella misma noche y pudo traerse a

uno de los chicos de la cuadrilla que estaba muy malherido y que se nos murió a los pocos días. Pedro y su hijo, Pedrín, le dieron sepultura en la misma casa, en una cobacha que hacía de sótano, lo cubrieron de tierra y con una loza de piedra que teníamos para tapar el arca del maíz seco. Unos días después, el cabo y sus hombres volvieron a pasar por allí. Nos explicó que los había fusilado porque él, dos años antes, había estado destinado en aquella zona, de la que eran oriundos los segadores, y se percató de lo revolucionarios que eran, de muy mala madera y agregó: "Eran los que querían quitar las tierras a los amos... ¿No querían tierra? ¡Pues ya la tienen!"

En ese mismo libro, Pons recoge un bello poema de José López Pacheco con claras alusiones políticas e ideológicas jugando con las metáforas de la hoz y el martillo:

No se puede afirmar; sin preguntar.
El martillo trabaja diciendo sí.
La hoz pregunta.
Que nadie afirme sobre el aire.
Pero mucho cuidado:
jamás clavéis un clavo ya clavado.
Y el que pregunte, que pregunte espigas
cuando hayan madurado.
No cometáis jamás el grave error
de querer clavar a martillazos las espigas,
querer segar los clavos con la hoz.

Eladio San Juan nos cede este soneto titulado *Trigales de mi tierra*:

Trigales de mi tierra estremecidos
por el ardiente beso del solano.
Aún se presiente el tacto de las manos
en el crujir de mieses dolorido.

Mueve tu mar de espigas el sentido
y un corazón de pan vivo y cercano
con aliento de tierra casi humano
se entrega al segador sin un gemido.

Arde Apolo en su templo soberano
y el cuerpo del hombre quema y brilla
con un fulgor de Dios, y no es en vano.

Pues Dios está en la espiga y la gavilla
que cortada con hoz manija en mano
será sacrificado por la Trilla.

Julio Caro Baroja²¹⁸ ha rastreado curiosos paralelismos entre los rituales con que los campesinos romanos honraban a Ceres y ciertas prácticas de los segadores gallegos del siglo XIX.

El exceso de fiestas, juegos y vicios en los meses coincidentes con los de mayor trabajo, especialmente en agosto. La necesidad de ajustar estas fiestas a la temposensitividad derivada de los ritmos de la naturaleza y la agricultura, revela la importancia de las mismas.

Fernández Navarrete aseguró en 1972 que el mes de agosto es el más ocupado del año con la cosecha de los labradores, tiene tantas fiestas como días feriados. Por otro lado, Sebastián de Covarrubias, Ambrosio de Salazar, Francisco de Cascales citan al tiempo de la siega como momento propicio para las pullas y las palabras fesceninas.

²¹⁸ Caro Baroja, Julio. 1984. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus.

Remontándonos muchos años atrás se encuentra una relación entre los cantos de siega y los versos fesceninos (*carmina fescennina*). Éstos eran profesados sólo en determinados contextos, entre los que destacaban los enlaces nupciales, las marchas triunfales de los generales y fiestas de cosecha. El origen de estos versos reside en la costumbre hispánica de echarse pullas o darse gritos. Horacio²¹⁹ relaciona el nacimiento de los versos fesceninos con las fiestas después de la siega. Kant²²⁰, que nunca salió de su ciudad natal, destacaba en su *Antropología en sentido pragmático* las fiestas con danzas y cantos al comenzarse la cosecha, como uno de los rasgos característicos de los españoles. Los trabajos de recolección como momento de festividad licenciosa.

VI. 3. La siega y su reflejo en la pintura

La tarea de siega también tiene su reflejo en la pintura. Pintores de la talla de Renoir se han encargado de reflejar en sus lienzos los trigales.



“Campo de trigo” de Renoir

El presente paisaje representa un trigal en los alrededores de Wargemont, Normandía, donde Renoir pasó varios veranos en la finca de su amigo y mecenas el banquero Paul Bérard. Se trata de una obra de madurez, pero al igual que otros paisajes tempranos, pintada íntegramente al aire libre en una o

²¹⁹ Horacio. 2008. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid: Editorial Gredos.

²²⁰ Kant, Immanuel. 1991. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza.

varias sesiones. En ella, el trigal, los árboles de la izquierda, la ladera del fondo y el cielo están contruidos a base de grandes masas de color claras y oscuras, pintadas con colores muy diluidos. Sobre ellas, pinceladas de distintos colores atrapan los matices de luz. Renoir pintó *Campo de trigo* en un momento en el que, debido a su temprano éxito, se vio obligado a aceptar numerosos encargos de retratos. Frente a ellos destaca por su simplicidad y su renuncia a toda anécdota o detalle pintoresco.

Van Gogh también sentía atracción por los campos de trigales.



“Campo de trigo con cuervos” de Van Gogh

Este fue el último cuadro que pintó Van Gogh, pocos días antes de su suicidio. Los tiempos no eran buenos para el pintor ni para su hermano. Los cuervos reflejan los malos augurios, los tres caminos con toques rojizos limitados por unas líneas en colores verdes que hacen las veces de hierba y maleza. El cielo oscuro y revuelto no indica por ningún lado ni una sola nota alegre. Vincent pintó este cuadro cuando rompió las relaciones que le unían con su amigo el Doctor Gachet, su hermano pasaba por serios problemas profesionales y su cuñada y su sobrino Vincent cayeron gravemente enfermos. Auvers fue la localidad que le vio morir, cansado de su estancia en Arlés. En la tarde del 27 de Julio de 1890, Vincent salió al campo y se disparó un tiro en el estómago con

una pistola que le causó la muerte al cabo de dos días. Su hermano Theo, a quien escribió numerosas cartas a lo largo de su vida, estuvo a su lado en el momento en que cerró los ojos para siempre. Van Gogh supo manifestar sus sentimientos con el color como ningún otro pintor y se sirvió de los tonos como vehículo de expresión.

Obras tan emblemáticas como las de Julien Dupré, pintor realista del XIX, retratan también la vida en el campo, sus cuadros reflejan mujeres fuertes y trabajadoras:



Los segadores de Dupré

Picasso también recreó la labor de la siega en su cuadro “Los segadores” de 1907 donde el pintor malagueño propone una vía de experimentación plástica esencialmente bidimensional, con ecos evidentes de la pintura de Matisse, pero con un cromatismo más estridente que en el pintor francés, según se recoge en la ficha técnica de esta obra expuesta en la colección *Carmen Thyssen – Bornemisza*. Este cuadro representa el trabajo propio de la siega pero también el jolgorio asociado a este ritual por la alegría propia del momento de la recolección. La mujer del fondo se muestra en una pose cual si estuviera bailando.



“Los segadores” de Picasso

El pintor francés Jean François Millet también se encarga de retratar en su obra la tarea de la siega. Millet nos muestra su sensibilidad con el colectivo social de su tiempo con una importante cantidad de lienzos en los que representa a campesinos trabajando en sus labores. Para el pintor, lo primero es el hombre, la conciencia social y humana que inunda sus cuadros. Según él, “es el lado humano lo que me interesa más en el arte y jamás se me presenta con cariz alegre, su alegría no sé dónde está, no la he visto todavía. Lo más alegre que aquí he llegado a conocer es la calma, el silencio de los bosques y los campos”.



“Los gavilladores” de Millet

Millet se aproxima a Daumier de alguna manera en la preocupación social, pero con matices diferentes. Millet sacaba el sentimiento de la imagen, de lo que veía. El escritor Baudelaire tildó su obra de pesimista y sombría, sin llegar a entender su sensibilidad. Las figuras de Millet son representaciones de los sentimientos de los campesinos, del día a día de su tiempo, que sufrían la pesadumbre del trabajo y la dureza de ganarse el pedazo de pan que llevarse a la boca.

“Las espigadoras” es otro de sus cuadros famosos en el que nos muestra a tres mujeres ataviadas con sus ropajes de campesinas recogiendo la cosecha, en la que por sus posturas podemos comprobar su fatiga y sus gestos transmiten cansancio. Es como si el pintor quisiera situar a estas mujeres como heroínas, al situarlas en primer plano, unas trabajadoras que son la base de la sociedad donde unos pocos tienen demasiado y muchos tienen muy poco.



“Las espigadoras” de Millet.

VI. 4. La siega en el séptimo arte

El cine también se ha hecho eco de la labor de la siega. En la película *La Venganza* de Juan Antonio Bardem²²¹ de 1958 protagonizada por Carmen Sevilla y Raf Vallone se pueden apreciar piques entre segadores y pullas entre cuadrillas de andaluces y gallegos. Se escuchan coplas de Roque Montoya *Jarrito*. La trama la protagonizan dos segadores del municipio jiennense de Sabiote que se van a Castilla a buscarse la vida, a segar. Es una cuadrilla en la que dos van segando y otro tiene la función de atador. Esta película es un reflejo de la importancia que se le da al dinero durante la labor de la siega como se puede comprobar en algunas de las letras de nuestros cantes. Al final hay como una especie de batalla quijotesca contra la cosechadora en una premonición de lo que supondría el fin de la siega tradicional y la apertura de un tiempo nuevo, el de la mecanización agrícola. La frase final de la película pronunciada por Carmen Sevilla también es muy relevante: “La tierra es grande, cabemos todos juntos”.



Cartel de la película.

²²¹ Bardem, Juan Antonio. 1958. *La venganza*. Fastmancolor: España.

En la película se ven a las viejas con los cántaros de agua en una especie de ritual propio de los pueblos de España.

En esta obra aparecen las siguientes letras:

Aprieta mula torda
Ve más ligera
Que están los segaores
Junto a la era

Con alegría canto
Que hay mucho grano
Y buenos mulos tengo
Pa este verano.

Son letras de siega pero la entonan como la trilla de Torredelcampo.

Esta obra evidencia la facilidad para encontrar trabajo en la tarea de la siega aunque hubiera que recorrer cientos de kilómetros en aquellos vetustos trenes con asientos de madera.

En una obra maestra del realismo italiano, *Novecento* de Bernardo Bertolucci²²², también aparecen escenas de segadores en una denuncia de los abusos de poder que nos muestra la situación de explotación que viven los campesinos en una finca italiana. Hay un momento de la película donde los segadores cantan la Internacional, incluso uno de los protagonistas, Alfredo, pierde dos dedos en la siega. La trama de este film de Bertolucci comienza en el año 1901, en una finca del norte de Italia, donde nacen el mismo día el hijo de un terrateniente y el de un bracero que serán amigos inseparables, aunque su relación se verá nublada

²²² Bertolucci, Bernardo. 1976. *Novecento*. Italia: Paramount Pictures Release.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

por sus diferentes actitudes frente al fascismo. Es un drama que hace un complejo recorrido político y social por la Italia del siglo XX.



Cartel de "Novecento"

En el cartel de la película figura el cuadro *El cuarto Estado* de Giuseppe Pellizza, realizado en 1901 e inspirado en las problemáticas sociales de la época.



“El cuarto Estado” de Giuseppe Pellizza.

El pintor plasmó en su obra la lucha por la reivindicación de los derechos elementales del pueblo y los trabajadores, un progreso lento pero inexorable de la clase trabajadora. Pellizza concibió el cuadro sobre grandes cartones preparatorios de las figuras individuales y de los grupos, los cuales posaban como modelos de campesinos, para pintarlos más tarde al aire libre, llevando la gran tela a la plaza Malaspina de Volpedo donde su pintura podía impregnarse de la calurosa luz estival.



“Autorretrato” de Giuseppe Pellizza da Volpedo.

VI. 5. El cante de la siega en Torredelcampo

La siega sin duda es el más peculiar de los cantes de laboreo de Torredelcampo y se podría considerar autóctono (aunque se podría incluir a la localidad vecina de Torredonjimeno). La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha sabido recoger el testigo de su tío Juan, asegura que “este cante sólo se conoce en Torredelcampo”.

En cuanto a las características musicales de estos cantes hay un predominio general del estilo silábico-correspondiendo una nota a cada sílaba- alternando ocasionalmente con pequeños grupos melismáticos. Incluso los hermanos Hurtado Torres aseguran que “en el ámbito de los cantes campesinos todos los ejemplos que conocemos se asientan en la escala de mi y en la forma estrófica de seguidilla excepto los cantes de siega de Torredelcampo”.

Según los hermanos Hurtado Torres, la versión que de este cante se hace en Torredelcampo determina un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico, derivado éste último de la repetición, antes de pasar al cuarto del verso tercero con una música distinta.

El agricultor Antonio Alcántara Parras introduce otros aspectos interesantes como la creación de algunos campesinos de letras y habla de los motivos de la extinción de estos cantes:

Allí cantaba mucho la gente, todo el mundo hasta yo que no sé para distraer un poco la cosa. Pero empezó a dejarse de cantar cuando se sembró todo de olivas aunque también allí se cantaban las gañanas arando. También luego vinieron los tractores sobre el 57 y 58 y luego en el 60 entraron más. En esa época los tractoristas ya no cantaban apenas, alguno solo, pero ya se perdió. Las letras se aprendían de los más viejos, pero luego nosotros sacábamos más como la que hizo mi suegro: San Isidro el labrador / el 15 de mayo es tu día / te sacan en procesión / con las vaquitas lucías. Eso ya está perdido todo. Además ya cada vez se ara menos las olivas. Antes eran muy famosos estos cantes. El mejor era Hachuelas pero también estaban Juan “El Labra” y Juan Muñoz, luego también Valderrama las grabó muy bien, pero ya después.

El agricultor torrecampeño Manuel Capiscol asegura:

Las letras de la siega casi todas eran picarescas, estábamos los hombres allí solos, nos tirábamos ocho o diez días fuera del pueblo... Además, cada trabajo tenía su cante. Arando no te ibas a poner a cantar una copla de siega. En la siega también tienes que parar cuando llevas el manojo. Siempre que te agarrabas a trabajar después de fumar o merendar se echaba un ratillo de cante. Casi todos los segaeros nos hacíamos nuestros cantes.

La mayoría de las letras de siega son picaronas, jocosas. Frente a la dureza de la vida en el campo y casi explotación, el trabajador puede optar por dos salidas diferentes en su canción: enfrentarse con el arma de su voz a la angustiada realidad que le circunda, a través de un cante social o reivindicativo, o puede adoptar una posición escapista, casi cínica, empleando el canto festivo como instrumento de aislamiento, de huida. Pero incluso esta canción jocosa puede

ser carácter crítico o signo de alegría y contento, producto del trabajo terminado y del descanso revitalizador.

Algunas de estas canciones de la siega salen de boca de mujeres y es que como reconoce la octogenaria torrecampeña Nieves Blanca Pestaña nos cuenta:

Yo también he segao veza, matalahúva y la he desgranao con un corcho que eso es lo último que se hace en el tiempo de agosto. Yo he ido más soltera que casá, he arrancao también garbanzos. Antes íbamos mucho las mujeres al campo, ahora somos mu señoritas. Le ayudábamos a los hombres y si iban solos le apañábamos la talega y se iban hasta diez días y ahora no van ni medio día, así cambia la vida.

A la pregunta de si las mujeres iban también al campo a realizar labores agrícolas, el agricultor escañolense Francisco Jiménez nos pone sobre la pista:

Había aquí una mujer que se llamaba María “la del gato” que esa se metía entre medias de cuatro o seis tíos y le daba por culo a los tíos segando. Y vive todavía, en Villardompardo vive. Segaba mejor que los hombres. Una cosa de trabajaora.

Tras esta valiosa información aportada por nuestra fuente, acudimos a la vecina localidad de Villardompardo para buscar a esta señora. La localizamos, y con sus bien llevados 90 años, nos atiende gentilmente en la puerta de su casa y nos reconoce que, aunque no era común ver segar a las mujeres, ella ha realizado esta labor de forma común:

Me llaman María la del Gato porque mi padre compró un cortijo en Castro del Río (Córdoba) y le decían el cortijo del gato, un cortijo que ya medio se ha caído. A mí no ha habío quien me eche la raya. Yo he segao con gente de aquí y también de por ahí de pueblos lejos porque mi padre, que en paz descanse, vino un hombre buscando trabajo y le dio trabajo. Se vino a segar a nuestro

tajo y nos pusimos a segar y el hombre cuando echamos dos días le dice a mi padre: “Manolico, me va usted a hacer la cuenta que me voy mañana”. Y dice mi padre: “Pero, ¿cómo va a ser eso con el empeño que usted tenía, por qué se va tan rápido? ¿Es que no ha comió bien, no ha estao usted a gusto?”. Y le dice el hombre: “Mire usted, yo no me he hartao de comer hasta que no he venío aquí, pero tiene usted una hija que para seguirla y yo siempre que ata el haz antes que yo, se me hace muy largo. De mujeres iba yo sola en la cuadrilla entre 5 ó 6 hombres. Yo he visto segar a mujeres por Valenzuela y por ahí porque yo he estao también en Castro del Río, allí segaban las mujeres, pero aquí en el pueblo iba yo a segar y me miraban todos los hombres extrañados. Se quedaban paraos, yo he trillao, yo he ablentao, yo me he echao costales y he hecho to el trabajo que te puedas imaginar, hasta con la yunta he estao arando. Mi padre tenía un cortijo y estaba sembrando que era por San Andrés. Había un refrán que decía: “Las obrás de San Andrés ni a tu padre se las des, ni diez antes ni diez días después”. Son buenas porque en el campo había esa costumbre. Y mi padre no se fiaba de que yo cogiera la yunta y le dije que me unciera la yunta, me amelgara y me la pusiera. Se hacían amelgas con unos surcos y una distancia se iba enterrando. Cuando vino mi padre, lo que él me amelgó y sembró, yo lo hice tan bien como lo podía hacer un hombre. Mis hermanos eran los menores y las hermanas éramos las mayores y trabajábamos más. Desde que tenía 14 ó 15 años he segao, primeramente guardaba pavos, marranos, pero ya con 14 me tire al trabajo, aunque tó el año no trabajaba”.

VI. 6. El rol de la mujer en la siega y en el campo

El papel o rol de la mujer en el campo es un tema tan amplio que podría ser objeto de estudio de otra tesis por ello no nos vamos a detener demasiado en este aspecto, tan solo una pincelada que nos permita aproximarnos a comprender la situación de la mujer en los últimos siglos en Andalucía y en España.

Hay que destacar que el inicio de la Época Moderna trajo consigo una progresiva oposición hombre-mujer, un hecho que no sólo se podía observar en los modelos literarios sino también en la ofensiva religiosa de la Contrarreforma que caracterizó a la sociedad española del XVI y XVII, en el que la mujer sólo tenía tres salidas: el matrimonio, el convento o, en su defecto, la prostitución.



“La costurera” de Velázquez

Aunque como aseveran Ángeles y Braulio López Ayala²²³, la realidad era diferente a los detentadores del sistema que propugnaban:

²²³ López Ayala, Ángeles y Braulio. Mujer y trabajo. En: García Cárcel, Ricardo. 1988. *La Mujer en España. Historia de una marginación*. Madrid: Historia 16, número 145.

La mujer estará presente en el mundo del trabajo. Las viudas, por su condición, se verán en la necesidad de ejercer una actividad que les permita subsistir. En el hogar las mujeres trabajan al lado del marido, y en muchos casos sus hijas contribuían a la subsistencia familiar ya sea en trabajos familiares o extrafamiliares tales como el servicio doméstico. Esta realidad empezará a tomar cuerpo legislativo en el siglo XVI; un ejemplo será la promulgación de la Real Pragmática, expedida en el año 1600 para regular el trabajo de la seda en el reino de Granada. En definitiva, la mujer no dejará de tener presencia en los medios productivos, aunque estos siglos anteriores a la industrialización van a significar la degradación de su condición laboral, exponente de lo cual será la discriminación salarial a la que se verá sometida.

Hay que reseñar, y esto viene a colación con nuestro trabajo, que el trabajo en el campo era tarea de toda la familia; las duras condiciones de vida así lo exigían:

La mujer será partícipe de tareas tales como pastoreo, escarda, vendimia o recogida de aceitunas. Pero no sólo participaba en las labores agrarias en el seno de la familia; en ocasiones eran asalariadas o incluso propietarias de tierras.

En su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*, Campomanes²²⁴ afirma:

Guardan el ganado por vecería, si es necesario; guían los carros, sallan, escardan, dan, siegan y cirvan las mieses, y aun labran, a falta de hombres, las tierras.

Quizá la ocupación más significativa era la que realizaban, sobre todo las viudas, de forma asalariada en el cuidado del ganado. El trabajo a domicilio ocupará a

²²⁴ Rodríguez de Campomanes, Pedro. 1775. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha.

un número creciente de mujeres. Esposas e hijas se dedicaban a estas labores en épocas en las que el trabajo agrícola quedaba paralizado. La hilanza de la seda, el lino, la lana y posteriormente el algodón era la actividad más corriente.

Ya en el siglo XIX nació también un derecho del trabajo con particular incidencia en la cuestión social. Hablamos de disposiciones legislativas dictadas por el Estado tendentes a corregir, en parte, las características deshumanizadoras del trabajo de esta nueva época.

La mujer, como también los niños, fue objetivo predilecto de esta normativa jurídica al considerarse como uno de los grupos “débiles”. Un primer ámbito de protección se refiere a ella como trabajadora, y en él se busca mejorar las condiciones físicas del trabajo atendiendo a su sexo, según los valores propios del momento. La maternidad es el segundo ámbito donde inciden, procurándose evitar la actividad en los días anteriores y posteriores al parto. En 1892 se promulgará una ley que prohibía el trabajo de las mujeres en este supuesto para la industria y los trabajos subterráneos, prohibiéndose así lo que era una práctica habitual.

La mujer contemporánea estará proporcionalmente más incorporada al trabajo del campo en aquellas regiones donde predomina la explotación familiar. En las zonas rurales, el trabajo de los campos dio ocupación a muchas mujeres que, sin embargo, no figurarán como población activa. Se trata, una vez más, de un trabajo complementario al del marido, desarrollado en períodos de siega y recolección, o del cuidado del ganado. Estas actividades contarán con una mayor presencia femenina en aquellas zonas donde las explotaciones tenían un carácter familiar como Galicia. Pero también hay mujeres jornaleras del campo que cumplirán las tareas de sustitución o complemento de la plantilla de forma asalariada en tiempos de recolección, vendimia, etcétera.

Si en la primera del siglo XIX, las trabajadoras del campo resultan ser, entre la población activa femenina, la abrumadora mayoría, a principios del XX se

invertirán los porcentajes a favor tanto de la industria como del sector terciario. Pero será, tanto en las zonas rurales como en las ciudades, el trabajo a domicilio el que se fomente, sobre todo por los sectores más conservadores, como el más apropiado de la mujer. Se trataba de una actividad realizada en casa, a destajo y mal pagada: hilado, tejido o encajes.



*Mujer trabajando en Torredelcampo
sobre los años 50*

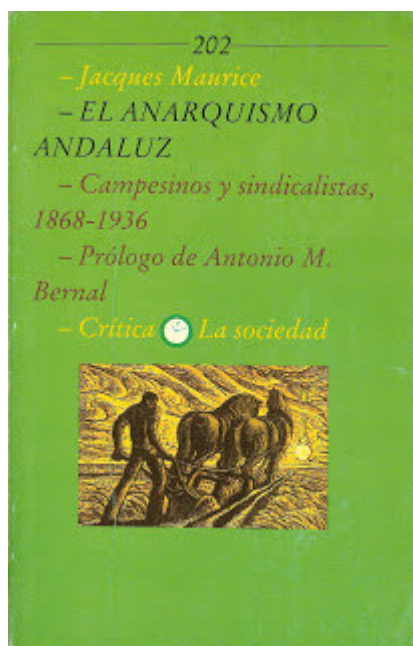
A inicios del siglo XX, los bajos salarios hacían necesario el trabajo de la mujer en el campo. Así lo atestigua Capel²²⁵:

Con una realidad caracterizada por unos salarios por debajo de los niveles de subsistencia y que hacía imprescindible el trabajo de la mujer, quien apenas las fuerzas se lo permiten, tratará de conseguir un jornal en la industria o en el campo, para ayudar primero a los padres y después al esposo.

²²⁵ Capel, R. M. 1986. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900 – 1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Las mujeres de la clase obrera, por tanto, se veían abocadas, tanto si querían como si no querían, a conseguir un salario que ayudara a la supervivencia de la familia. Mientras tanto, los hijos quedaban al cuidado de hermanos mayores, de otras mujeres a las que tenían que pagar una parte de su salario o, en muchos casos, eran trasladados a las fábricas en las que permanecían durante la jornada de trabajo. La idea de mujer – madre, dedicada únicamente al trabajo reproductivo no estaba presente en la cultura popular, sino al contrario, tanto el mundo rural como en el urbano, el trabajo femenino siempre constituyó una parte de los ingresos familiares.

Gerard Brey²²⁶ y Jacques Maurice²²⁷ señalan que las bases de la campiña para la siega de 1932 indican que las “mujeres ganarán las tres cuartas partes de lo que ganen los hombres empleados en la misma faena”.



Portada de “El anarquismo andaluz”

²²⁶ Brey, Gerard y Maurice, Jacques. 1976. *Historia y leyenda de Casas Viejas*. Madrid: Zero.

²²⁷ Maurice, Jacques. 1990. *El anarquismo andaluz. Campesinos y sindicalistas (1868 - 1936)*. Barcelona: Crítica.

VI. 7. Análisis literario de los cantes de siega de Torredelcampo

En este capítulo, como hemos hecho anteriormente con las gañanas, realizamos un análisis exhaustivo de cada letra que hemos hallado de la siega en Torredelcampo.

| | |
|-------------------------------|----|
| Una rubia me engañó | 8a |
| me llevó a la linde un trigo, | 8b |
| cuándo volverá la rubia | 8c |
| a tener tratos conmigo. | 8b |

1. Fuente. Manuel Capiscol y Juan García “El Trampa” en el disco *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Cuarteta de octosílabos con rima consonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Temática totalmente picaresca, algo típico de los cantes de siega. En el primer y último verso aparecen dos eufemismos (tratos y engañar) que sustituyen a las relaciones sexuales. El término “cuándo” del tercer verso es desiderativo, indica un deseo, expresa una aventura sexual en el campo y el deseo de volverla a tener. Vemos una elipsis de la preposición “de” en el segundo verso. También podría indicar arrepentimiento por una mala faena cometida con la rubia o incluso desengaño amoroso.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra aparece en el cancionero de Las Pedrosas en Zaragoza²²⁸ así como en el cancionero de Dúrcal de Granada además de en las letras folclóricas de Piornal (Cáceres).

²²⁸ Mingote, Ángel. 1950. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

El *Cancionero popular de la provincia de Granada* también recoge una letra sobre una mujer rubia, pero en este caso se ensalza su belleza:

Eres más rubia que el oro,
Más preciosa que el diamante;
En medio de su carrera,
El sol se para a mirarte.

| | |
|-------------------------------|----|
| A mí me gusta la siega | 8a |
| de mi tierra porque tiene | 8b |
| el almuerzo y la merienda | 8a |
| y el gazpacho que entretiene. | 8b |

1. Fuente. Juanito Valderrama la recoge en la canción “La siega”, pero la canta con una orquesta y la adorna, aunque recoge esta letra típicamente de siega junto con esta otra:

A mí me gusta la siega
cuando ya se ha terminao
y llevo para mi boda
el dinero que he ganao.

2. Análisis literario. Cuarteta de octosílabos con rima consonante en los pares y los impares quedan sueltos.

2. 1. Temática y figuras. La letra tiene un carácter meloterápico y aliviador de la comida. El gazpacho es fundamental, aparece el motivo de la sed en una época en la que el sol apretaba. Durante la siega, los descansos eran más codiciados y esperados por los segadores debido al imponente calor.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero de Extremadura de Bonifacio Gil recoge esta letra muy parecida:

A mí me gusta la siega
de mi tierra porque tiene
el calor y la merienda
y el gazpacho que entretiene.

En el cancionero de la Sierra de Segura de Jaén²²⁹ también aparece esta letra de siega recogida por Griselda Molina.

En Fuerte del Rey (Jaén) encontramos esta letra como típica de segaora:

A mí me gusta la siega
Por los tres golpes que tiene
El gazpacho, la merienda
Y los dineros a la noche.

| | |
|-------------------------------------|----|
| Siega, siega segaor | 8a |
| y no le temas a nadie | 8b |
| que en la punta de la hoz | 8a |
| llevas la Virgen del Carmen. | 8b |

1. Fuente. Manuel Vílchez “Carriola” en *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Es una cuarteta con rima consonante el primer y tercer verso y el segundo y cuarto asonante.

²²⁹ VV. AA. *Programa de recuperación del patrimonio cultural de tradición oral de la comarca de “Sierra de Segura”*. Centro de Educación Permanente “Sobrehornos”. Hornos.

<http://asociacionsierradesegura.blogspot.com.es/2008/10/cortijos-nuevos-hornos-primera-con.html>

2. 1. Temática y figuras. Encontramos una anáfora en el primer verso. La virgen tiene un efecto aliviador en el segaor, es un motivo religioso muy utilizado en estas letras para combatir las durezas laborales. Esta letra podría estar en boca de una mujer, ya que en la siega hay letras interpretadas por el género femenino.



3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Julián Plaza Sánchez²³⁰ recoge esta letra en su obra *La Mancha, de Cervantes al siglo XXI: una perspectiva etnológica*.

En el *Cancionero del campo* de Bonifacio Gil se recoge esta letra manchega en la que entre verso y verso se realiza una larga pausa:

Siega, siega, segador
ijooo, macho!
Y no le temas a nadie
Que en la punta de la hoz
Llevas la Virgen del Carmen.

²³⁰ Plaza Sánchez, Julián. 2005. *La Mancha, de Cervantes al siglo XXI. Una perspectiva etnológica*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.

¡Chaparra!
Siega, siega, segador.

El *Cancionero popular de la provincia de Granada* también hace alusión a la Virgen del Carmen en estas letras:

Sagrada Virgen del Carmen
Dame poder y valor
Para contar el suceso
Que ha pasado en Aragón.

María, cuando te pones
En la puerta con tu madre,
Tu madre parece un sol
Y tú a la Virgen del Carmen.

En la localidad jiennense de Fuerte del Rey también aparece clasificada esta letra como segaora.

En Asturias²³¹ encontramos las siguientes letras incluidas dentro de la “Danza del Segador”:

Segador que bien siegas
la herba buena
pa segar la mala
tiempo ti queda.

Segador que cabruñas
la to guadaña

²³¹ González-Quevedo, Roberto. 1991. *La cultura de la yerba n'Asturies*. Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana.

al oír el martiello
ti emblema e alma.

| | |
|---------------------|----|
| Hermana, hermana | 6a |
| no le digas a nadie | 7b |
| que estoy preñada. | 6a |
| Tranquila, hermana, | 6a |
| que no se lo diré | 6c |
| porque yo me figuro | 7d |
| que estoy también. | 6c |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Esta estrofa se podría dividir en dos partes claras. Los primeros tres versos componen una tercetilla o soledad, ya que la rima es asonante. Los restantes son una copla con versos de arte menor con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

2. 1. Temática y figuras. Se establece una relación dialogística entre dos hermanas. Esta letra se usaba normalmente como estribillo para rematar el cante de siega y llevaba un ritmo más rápido y un tono más similar a una canción de corro. En cuanto a las características musicales y estróficas difieren de las anteriores porque como reconoce Manuel Capiscol esta letra se solía usar como estribillo o ligazón de varios cantes de siega. Esta letra corroboraría la afirmación de Pilar Lorenzo Gradín²³² en *La canción de mujer en la lírica medieval*: “El tema más frecuente es el de la muchacha que se lamenta de la ausencia de su amado y que comunica, por medio del apóstrofe y de la exclamatio, a su madre o a sus yrmaniellas su pena, con el fin de encontrar algún consuelo para su dolor”.

²³² Lorenzo Gradín, Pilar. 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Es una especie de pulla como si se tratase de un trovo.

| | |
|----------------------------|----|
| Rosa te puso tu mare, | 8a |
| qué nombre más desgraciao, | 8b |
| los claveles y las rosas | 8c |
| siempre mueren deshojaos. | 8b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Es una copla de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

2. 1. Temática y figuras. Vemos un despecho hacia el ser amado y rencor llegándole a desear la muerte, con una descalificación. De nuevo, como en la gañana, aparece el motivo de los claveles y las rosas, aunque con un uso muy diferente.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Góngora dedica un poema a una rosa que muere “cortada por la robusta mano, ley de la agricultura permitida”.

El cancionero de Cabeza del Buey²³³ (Badajoz) recoge esta letra dentro de sus canciones de carnaval las satíricas y burlescas o picarescas, sin embargo se intercalan otras amorosas, religiosas y descriptivas cantadas por mujeres:

Rosa quién te puso rosa
¡qué nombre tan desgraciado!

²³³ Barrios Manzano, Pilar y Polo Márquez, Antonio. *Portal sobre patrimonio musical extremeño*. Universidad de Extremadura.

http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm

que no hay rosa en un rosal,
que no se haya deshojado.

En la obra *Cantares populares y literarios*, Melchor de Palau²³⁴ recoge también esta modalidad muy parecida a la anterior:

Rosa me puso mi madre
para ser más desgraciada,
que no hay rosa en el rosal
que no muera deshojada.

El *Cancionero popular de la provincia de Granada* contempla esta letra donde aparece el término clavel, muy recurrente en los cancioneros.

Eres más bonita niña
Que la nieve en el barranco,
Que el clavel en la maceta
Y la azucena en el campo.

Dios lo bendice, 5 a
Y a mi mal sus regresos 7 b
Lo hace felices. 5 a

1. Fuente. Juanito Valderrama.

2. Análisis literario. Tercetilla.

²³⁴ Palau y Catalá de, Melchor. 1998. *Cantares populares y literarios*. Facsímil de la edición de 1900. Sevilla: Fundación El Monte.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra parece estar en boca de una novia o una madre que espera ansiosa la llegada de los segadores. Esta letra se suele usar de estribillo, de coleo para enlazar rematar cantes de siega.

| | |
|-------------------------------|----|
| Estate quieto, Vicente | 8a |
| no me toques el refajo | 8b |
| si te quieres divertir | 8c |
| mete la mano debajo | 8b |
| y me tocas el golorín. | 8c |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Podría ser una especie de quintilla aunque el primer verso queda suelto y no rima con el tercero y quinto.

2. 1. Temática y figuras. Letra picaresca y de tono jocoso. Vemos un imperativo en el primer y segundo verso. El golorín es un eufemismo, una metáfora sustitutiva de la vagina. El refajo es una palabra típica rural para referirse a una falda corta de bayeta o paño que usan las mujeres encima de las enaguas. Esta letra recuerda a las parodias del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. En las letras de siega hay muchas palabras que sustituyen al órgano reproductor masculino y femenino. Como hemos visto ya muchas aluden a mujeres o están cantadas por ellas evocando a su sufrido segador.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. La lírica popular manchega recoge esta variante, como típica de Argamasilla de Alba, muy similar a la nuestra:

Estate quieto, Vicente,
no me tientes el refajo:
si te quieres divertir
mete la mano por bajo

En el *Cancionero popular de la provincia de Granada* aparece esta letra que alude al refajo:

Deja que cobre las minas
Y te compraré un refajo
Y unas enaguas muy finas
Que te asomen por debajo.

El cancionero extremeño también tiene un estribillo de la “Jota del que si que” en la que el refajo cobra protagonismo:

Arriba, abajo, que a mi novia le he visto el refajo
abajo, arriba, que a mi novia le he visto las ligas.

En la isla canaria de El Hierro²³⁵ encontramos esta versión:

Debajo tu delantal
tienes un tintero negro;
déjame mojar la pluma,
que soy escribano nuevo.

Y una muy similar a la canaria, en la localidad pacense de San Vicente de Alcántara²³⁶:

Debajo de tus enaguas, niña,

²³⁵ Lorenzo Perera, Manuel. 1981. *El Folklore de la Isla de El Hierro*. El Hierro: Editorial Interinsular Canaria-Excmo. Cabildo Insular.

²³⁶ Nieves Martín, Rafaela. 2010. *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*. [Tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad.

tienes un tintero negro;
déjame mojar la pluma,
que soy escribiente nuevo.

Y en el otro extremo de la península, en Alicante²³⁷, esta otra:

Debaco del delantal
llevas un rico tintero;
décame *mullar la ploma*,
que soy escribano nuevo.

| | |
|------------------------------------|----|
| Santa Rita con su llanto | 8a |
| conquistó a San Agustín | 8b |
| y yo que te quiero tanto | 8a |
| no puedo acercarme a ti | 8b |
| ni con risas ni con llanto. | 8a |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Es una perfecta quintilla con rima consonante del primero, tercero y quinto y el segundo y cuarto entre sí.

2. 1. Temática y figuras. Encontramos una desazón amorosa. En el último verso se produce una antítesis entre risas y llanto. Hay un símil entre los santos y el amor humano. Vemos dos mundos que se comparan, el más celestial y el terrenal. Se trata de una letra religiosa que habla de Santa Rita de Cascia. Nació en esta ciudad italiana en 1381 y pronto desde muy joven inclinada

²³⁷ Salvá i Ballester, Adolf. 1998. *De la marina i muntanya (Folklore)*. Alicante: Diputació Provincial-Ajuntament de Callosa d'En Sarriá.

hacia el evangelio siente la necesidad de consagrar su vida a Dios y desea ingresar en la orden de San Agustín. Pero sus padres se oponen y la obligan a contraer nupcias con Pablo Fernandi, se comporta como una esposa paciente y abnegada a la vida en familia; engendra dos hijos varones. Su marido es asesinado y poco después sus hijos mueren a causa de una peste. Al quedar viuda intenta ingresar en el convento de San Agustín de su ciudad, pero es rechazada porque solo aceptaban vírgenes; insiste y después de tres intentos es aceptada. Dentro del convento sobresalió por la severidad de sus penitencias y su veneración a los sufrimientos redentores de Cristo. Su vida terminaría en el Monasterio de Cascia y se le atribuyen numerosos milagros, siempre se la vinculo con las cosas imposibles y se la invoco por las causas perdidas. A los 61 años recibe el estigma de la compunción, una espina en la frente. Esta santa es además protagonista del refrán: Santa Rita, Santa Rita lo que se da no se quita. Se dice que una doncella le pidió un novio a Santa Rita de Cascia, abogada de los imposibles. No se sabe si fue un milagro pero el caso es que a los pocos días le salió un pretendiente, pero el mozo no estuvo mucho tiempo con ella, por lo que la doncella se plantó delante de la Santa y le dijo: “Santa Rita, Rita, lo que se da no se quita”. El novio no volvió pero a nosotros nos dejó el popular dicho.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. La antítesis risa - llanto, que alude a la felicidad y la tristeza, aparece también en unos versos de *La Galatea* de Cervantes²³⁸ cuando Mireno dice a Silveria:

Triste gemido canto
ha dado tu mano fiera
invierno a mi primavera,
y a mi risa amargo llanto:
mi gasajo ha vuelto en luto,
y de mis blandos amores

²³⁸ Cervantes y Saavedra de, Miguel. 1990. *La Galatea*. Madrid: Cátedra.

cambió en abrojos las flores,
y en veneno el dulce fruto.

En *El Viaje del Parnaso*, Cervantes²³⁹ también escribe estos bellos versos:

No huye el amador, antes con risa
desea la ocasión, y espera el día
donde puede ofrecer cara la vida
hasta ver tranquila última noche
al amoroso fuego, al dulce llanto.
No se llama de amor el llanto, llanto
ni su muerte debe llamarse muerte
ni a su noche dar título de noche
ni su risa debe llamarse risa
y su vida tener por cierta vida
y solo reflejar su alegre vida.

En el artículo *Tradición oral y literatura en un pueblo del Andévalo: Alosno*, Manuel Garrido Palacios²⁴⁰ refleja esta letra que imbrica bastante con la nuestra:

La Mónica con su llanto
convenció a San Agustín
y yo, que te quiero tanto,
no te puedo conseguir
ni con risa ni con llanto.

²³⁹ Cervantes y Saavedra de, Miguel. 1948. *El Viaje del Parnaso*. Madrid: Clásicos Castilla.

²⁴⁰ Garrido Palacios, Manuel. 2010. Tradición oral y literatura en un pueblo del Andévalo: Alosno. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 84- 108). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

El sol está en lo alto 7 a
que me achicharra 5 b
me vuelve loco 5 c
el cante de la cigarra. 7 b

1. Fuente. Juanito Valderrama.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra se suele usar de estribillo, de coleo para enlazar rematar cantes de siega. Puede que sea una creación de Valderrama ya que la grabó incluso con una orquesta.

Te pusiste a esculcar 8a
los nabos en la canasta 8b
y a dónde viniste a dar 8a
con uno de mala casta. 8b

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Es una cuarteta donde los versos pares riman de forma consonante.

2. 1. Temática y figuras. La palabra “nabo” tiene una función metafórica para sustituir al pene. Esta letra se refiere a la (mala) elección del hombre, del marido por parte de la mujer. Es una especie de reprimenda de la madre o la amiga por el infortunio amoroso.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay un refrán español prácticamente igual al nuestro, pero referido a la elección de la mujer por parte

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

del hombre: “Anduviste escogiendo como huevos en canasta y luego viniste a dar con una de mala casta”.

El Arcipreste de Hita en *El Libro del Buen Amor* habla de los nabos y utiliza la paranomasia con expresiones como nabos frisonos.

El *Cancionero popular de Priego de Córdoba*²⁴¹ recoge esta variante:

Andarás a escoger
como nabos en canasta
y luego vendrás a dar
con el culito en las ascuas.

En el *Refranero del mar*²⁴² aparece otra modalidad:

Anduviste escogiendo
como peces en banasta
y viniste, al fin, a dar
con uno de mala casta.

| | |
|----------------------------|----|
| Eres más fea que un cuco | 8a |
| y más negra que una graja, | 8b |
| eres una albarda rota | 8c |
| que se le sale la paja. | 8b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

²⁴¹ Alcalá Ortiz, Enrique. 1986. *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

²⁴² Gella Iturriaga, José. 1944. *Refranero del mar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

2. Análisis literario. Es una copla de cuatro versos de arte menor con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

2. 1. Temática y figuras. Se puede contemplar un desprecio de la mujer a través de símiles con animales. Incluso se llega a comparar con una albarda que es el aparejo de las bestias de carga compuesto principalmente por dos grandes almohadillas que se adaptan a los dos lados del lomo dejando éste en hueco a fin de que la carga no lastime al animal.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En los *Cantares populares* recogidos por el folclorista Gabriel María Vergara²⁴³ aparece esta letra:

Eres rubia como el tordo
y blanca como una granja
pareces albarda rota
que se le salen las pajas.

En el *Cancionero Popular de Jaén* vemos esta variante como letra propia de un melenchón:

Eres más alta que un huevo
Más derecha que una hoz
Más negra que una morcilla
¡buenas noches nos dé Dios!

El *Cancionero de Fuerte del Rey* recoge esta letra como típica de nanas:

Eres más fea que un cuco

²⁴³ Vergara, Gabriel María. 1912. *Cantares populares. Recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

Más negra que una morcilla
Más derecha que una hoz
Qué hermosa te tiene Dios.

En el *Cancionero popular de la provincia de Granada* también aparecen estas dos variantes similares a nuestra letra:

Eres más fea que un chucho
Más negra que una morcilla,
Y quieres ponerte blanca
A fuerza de mantequilla.

Eres más fea que un trueno
Más negra que una tormenta;
El que se case contigo
A los tres días revienta.

Me parieron pobre y feo 8a
y en casa no fui querío 8b
la mujer me salió mala 8c
vaya juerga que he corrío. 8b

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Se trata de una copla con rima asonante los pares y sueltos los impares.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra muy descriptiva que refleja cierto hastío vital. La palabra “juerga” representa una metáfora de la vida, un eufemismo.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El *Cancionero Popular de Jujuy*²⁴⁴ (Argentina) recoge una letra con cierta relación a la nuestra:

Decís que me querís
yo no lo creo,
porque a más de ser pobre
yo soy muy feo.

En el municipio de Chitagá, al norte de Colombia, tienen esta letra en su cancionero:

Ese hombre que es tonto y feo
y ninguna le ha querido;
si se muere y va al infierno,
vaya juerga que ha corrido.

| | |
|---------------------------|----|
| Cuando paso por tu puerta | 8a |
| cojo pan y voy comiendo, | 8b |
| pa que tu mare no diga | 8c |
| que de verte me mantengo. | 8b |

1. Fuente. Antonio Alcántara Parras.

2. Análisis literario. Esta estrofa es una copla con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

2. 1. Temática y figuras. Se puede comprobar la importancia del qué dirán. Es una letra amorosa y que refleja las diferentes clases sociales. También encontramos el tópico y motivo de la suegra.

²⁴⁴ Carrizo, Juan Alfonso. 1959. *Cancionero Popular de Jujuy*. Jujuy: Biblioteca Virtual Universal.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Valeriano Gutiérrez²⁴⁵ en el artículo *Cuestiones populares de la Vieja Extremadura* refleja esta letra exactamente igual. El cancionero popular de La Puebla de los Infantes (Sevilla) recoge la sandinga del búho, una canción popular de las candelas con esta letra:

Cuando paso por tu puerta,
cojo pan y voy comiendo
pa que no diga tu padre
que con verte me mantengo.

Sandinga landin,
sandinga landero,
sandinga landin,
adiós, resalero.

Contraria pa ti, pa ti,
yo no lo quiero pa na,
contigo pela la pava,
conmigo se va a casar.

Sandinga landin,
sandinga landero,
sandinga landin,
adiós, resalero.

Eres más feo que un búho,
más negro que una tormenta,
la que se encuentre contigo

²⁴⁵ Gutiérrez Macías, Valeriano. 1995. "Cuestiones populares de la vieja Extremadura", *Revista de Folklore*, 171: 101 – 102.

aquella noche revienta.

Sandinga landin,

sandinga landero.

La jota de Villamiel (Cáceres) reza de la siguiente manera:

Cuando paso por tu puerta

paro la burra y escucho

le oigo decir a tu madre

que eres guapa y vales mucho.

El cancionero granadino de tradición oral recoge la misma letra que la de nuestro cante de siega. En el cancionero leonés también aparece esta letra así como en *el Cancionero secreto de Cantabria*²⁴⁶. En la localidad jiennense de Fuerte del Rey se contempla la misma letra pero como típica de nana.

Es una copla que se canta frecuentemente por soleares de Triana, concretamente El Arenero la solía usar en su repertorio.

²⁴⁶ Gomarín Guirado, Fernando. 2002. *Cancionero secreto de Cantabria*. Oiartzun: Sendoa.

| | |
|-----------------------------|----|
| Soy colorín desgraciao | 8a |
| desde que salí del nío, | 8b |
| me cogieron los chiquillos, | 8c |
| por tres chavos fui vendío | 8b |
| y en la calle pregonao. | 8a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Es una quintilla aunque el tercer verso queda suelto.

2.1. Temática y figuras. Encontramos la figura del anilis fábula. Se produce una animalización, un símil con un colorín.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En la comarca de la Alpujarra²⁴⁷ tienen esta variante dentro de sus coplas de la contraviesa:

Soy colorín desgraciao
que apenas salí del nido,
los muchachos me han pillado,
por dos cuartos fui vendido,
en una jaula encerrado.

²⁴⁷ Bonilla López, Andrés. 2006. *Memoria oral de Cástaras y Nieves*. Granada: Asociación Cultural de Cástaras y Nieves.

| | |
|--------------------------|----|
| Si me das palabra cierta | 8a |
| de que eres buen segaor | 8b |
| entrarás por mi cañada | 8a |
| segando a rapatelón | 8b |
| trigo, cebada y escaña. | 8a |

1. Fuente. Francisco Villar.

2. Análisis literario. Es una quintilla.

2. 1. Temática y figuras. Temática muy rural y alusiva totalmente a la siega. También podría tener un sentido metafórico y sexual en la frase entrarás por mi cañada. Incluso el trigo, la cebada y la escaña podrían tener también alusiones libidinosas si ponemos la letra en boca de mujer. Antiguamente, el hecho de ser un buen trabajador tenía más valor que tener un buen físico. Como decían los mayores: “La guapura no mueve estómago, el jornal diario sí”.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el primer verso hay una cierta hibridación con unos versos que aparecen en la obra *Folklore español*²⁴⁸:

Si me das palabra cierta
firmadita con tu sangre
yo también te doy la mía
de no dar palabra a nadie.

²⁴⁸ Álvarez, Francisco. 1886. *Folklore español*. Sevilla: Biblioteca de las tradiciones populares españolas.



¿Es trigo, cebada o escaña?, parece preguntarse el religioso en esta instantánea de 1950 tomada en Jimena (Jaén).

| | |
|------------------------------------|-----------|
| Cuando Jesucristo vino | 8a |
| al hombre no le hizo ná | 8b |
| y a la mujer, junto al culo | 8c |
| le atizó la puñalá. | 8b |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Copla con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra bastante machista, incluso grosera. Vemos otra metáfora, en este caso “puñalá” para representar el aparato genital femenino.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Un síntoma de que las letras de la siega son más originales es que encontramos muchas menos hibridaciones en otros cancioneros de España.

| | |
|---------------------------------------|----|
| Cuando me voy a acostar | 8a |
| tiendo en la almohá un pañuelo | 8b |
| cuando me pongo a soñar | 8a |
| con la que tengo en el cielo | 8b |
| soñando me echo a llorar. | 8a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Quintilla.

2. 1. Temática y figuras. Encontramos una anáfora en el primer y tercer verso. Hay una añoranza de la madre o de la novia, una gran nostalgia. Vemos la diferencia entre el mundo terrenal y celestial manifestando cierta creencia religiosa.

| | |
|----------------------------------|----|
| Una abuela muy revieja | 8a |
| se lo miraba y decía: | 8b |
| “Este candil cuando nuevo | 8c |
| bien que gastaba torcía”. | 8b |
| Úntatelo con aceite | 8d |
| si no se te pone bueno | 8e |
| se te pondrá reluciente. | 8d |

1. Fuente. Manuel Vílchez “Carriola” en *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Se podría dividir en dos partes porque los tres últimos versos son como una especie de estribillo. Los cuatro primeros componen una copla mientras que los otros tres son una tercetilla o soleá.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra totalmente picaresca, propia de la siega. Se recurre a la paremiología con un tipo de refrán que comenta la abuela en una figura conocida como *anilis fábula*. Hay una metáfora en la palabra “candil”, de nuevo aludiendo al órgano reproductor femenino. En el quinto verso se produce una anáfora (échale aceite). Predomina la guasa e incluso tiene ese carácter soez.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el cancionero de Villar de Cañas²⁴⁹ (Cuenca) aparecen estas dos letras muy similares:

Una vieja muy revieja
más vieja que San Antón,
se echaba la teta al hombro
y le arrastraba el pezón.

Carrascal, carrascal

Una vieja muy revieja
se lo miraba y decía,
qué seco te estás quedando

sacaperras de mi vida.

En el artículo *Paremia alusivas al candil* de Emilio y Demetrio González Núñez²⁵⁰ se recogen unas coplas en zonas extremeñas como Don Benito, Alcántara y Castuera:

²⁴⁹ Mantecón Sáez, Gonzalo. 1964. *Cancionero Religioso Popular de Villar de Cañas*. Cuenca: Ayuntamiento de Villar de Cañas.

²⁵⁰ González Núñez, Emilio y Demetrio. 1988. “Parecias alusivas al candil”, *Revista de Folklore*, 90: 23- 33.

Una vieja muy revieja
se miraba y decía:
Este candil cuando nuevo
gastaba buena torcía.
(Don Benito)

Una vieja en su corral
se lo miraba y decía:
¿Cuántas veces le habrán puesto
a este candil la torcía?
(Alcántara)

Una vieja en su corral
se lo miraba y decía:
Este candil cuando joven
también gastaba torcía.
(Castuera)

Esta canción popular andaluza también se refiere al estilema de la vieja y el candil:

Una vieja y un candil
Salerito, la perdición de una casa.
La perdición de una casa;

una vieja y un candil
una vieja y un candil,
una vieja y un candil,
¡salerito!, la perdición de una casa.

La perdición de una casa,
la vieja por lo que gruñe,
la vieja por lo que gruñe,
la vieja por lo que gruñe,
¡salerito! y el candil por lo que mancha.

En el cancionero de Fuerte del Rey (Jaén) se recoge esta letra como típica de carnaval:

Una vieja, muy revieja,
Más vieja que San Antón, domine
Se echó las tetas al hombro, domine
Y le arrastraba el pezón, leren
Ay lerén, lerén, lerén,
Ay lerén, lerén, lerén.

| | |
|-------------------------------------|----|
| Una vieja muy revieja | 8a |
| se lo miraba al solano, | 8b |
| de cuando en cuando decía: | 8c |
| ¡qué viejo está el toledano! | 8b |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra enfatiza la palabra vieja. Se utilizan expresiones populares como de “cuando en cuando”. La palabra “toledano” es una metáfora para referirse a la vagina como en la letra anterior se citaba al candil.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el artículo *Unas notas sobre el folklore obsceno*²⁵¹ se recogen estas letras aún más vulgares:

Una vieja muy revieja
de la quinta el treinta y ocho
con una cuchara vieja
se estaba rascando el chocho.
(Cáceres)

Una vieja en un corral
se le miraba y decía:
- ¡Qué pelón te vas quedando,
rapacuescos de mi vida!
(Villarta de los Montes - Badajoz)

En el cancionero de Pozo Alcón (Jaén) aparece esta variante similar a nuestra letra:

Una vieja muy revieja
se cagó en un alambre
y el mojón salió corriendo
porque le daba calambre.

²⁵¹ Rodríguez Pastor, Juan. 2000. “Unas notas sobre el folklore obsceno”, *Revista de Folklore*, 236: 56-70.

En el cancionero del norte de Santander está incluida otra letra parecida:

Una vieja muy revieja
estaba friendo un huevo,
le saltó una chispa al culo
y mandó tocar a fuego.

| | |
|-------------------------|----|
| Una niña muy bonita | 8a |
| por muy bonita que sea | 8b |
| nunca deja de mojarse | 8c |
| los pelitos cuando mea. | 8b |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra atribuye a la micción una especie de poder igualitario. Encontramos una vez más una referencia velada al aparato genital femenino. Vemos una anáfora en el primer y segundo verso (muy bonita).

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el artículo *El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño* aparecen todas estas variantes similares a nuestra letra de siega. Como sinónimo de mojado, ésta generalmente la encontramos en el cancionero extremeño relacionada con el vello púbico. A Zafra pertenece esta cantinela:

Decía una moza de Zafra
a una de Zalamea
que ella también se moja
los pelitos cuando mea.

Poco difieren los versos anteriores a los que se cantan por los Cuatro Lugares y que tienen por protagonistas a las mujeres de dos de sus poblaciones:

Todas las mozas del Campo
y las mozas de Hinajal
no se libran de empaparse
los pelitos al mear.

Y la argumentación también toma carta de naturaleza al norte del Tajo, concretamente en las poblaciones del Valle del Jerte²⁵², donde no es extraño que en los días de fiesta aparezca la rondeña de rigor:

Una niña muy bonita,
por muy bonita que sea,
no dejará de mojarse
los pelitos cuando mea.

La fácil rima y el argumento picaresco han hecho, sin duda, que ésta sea una de las tonadas más populares de Extremadura y que tenga siempre cabida en el cancionero de los quintos. Escasas son las diferencias con respecto a la anterior cantinela, como puede verse, a modo de ejemplo, en esta composición de Ceclavín:

Las mocitas de este mundo,
por muy bonitas que sean,
siempre tienen que mojarse
los pelitos cuando mean.

²⁵² Flores del Manzano, Fernando. 1996. *Cancionero del Valle del Jerte*. Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense.

También aparecen estas letras dentro de las murgas del carnaval de Madrid con esta variante:

La hija del señor alcalde,
por muy fina que ella sea
no dejará de mojarse
los pelillos cuando mea.

| | |
|----------------------------|----|
| Soy de la opinión del cuco | 8a |
| pájaro que nunca anía | 8b |
| pone el güevo en nío ajeno | 8c |
| y otro pájaro lo cría. | 8b |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Personificación del cuco al que le da la potestad de opinar. Realiza un símil con este animal. Es una metáfora para expresar una forma de vida, incluso con cierta dosis también pícara.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay una jota extremeña recogida en Olivenza con la letra idéntica. En la obra *De la canción de amor medieval a las soleares* de Manuel Alvar²⁵³ aparece esta canción y relaciona a este pájaro con la figura del cornudo. En esta obra aparece también una anotación de Gonzalo de Correas sobre el refrán “Por mí cantó el cuclillo” y se muestra disconforme con tal relación:

²⁵³ Alvar, Manuel. 2004. *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Dicen que el cuco no hace nido, sino que en los de otras aves come los güevos y pone los suyos, y parece con esto que las encornuda; de aquí tiene el vulgo el canto del cuclillo por nota de cornudo y motejan diciendo: cuco, cucú. No creo la historia, por ser contra la naturaleza de los animales, que aman sus hijos...

Pero aunque Correas se equivocara, la historia dio lugar a una canción bien difundida con la misma letra que nuestro cante de siega. Incluso Quevedo recogió unos bellos versos con su jocoso ingenio sobre este pájaro:

Como el muchacho en la escuela
está en el monte el cuclillo
con maliciosos acentos
deletreando maridos.

La segunda acepción del DRAE, define al cuclillo como al marido de la adúltera.

En la obra *La canción de mujer en la lírica medieval*, Pilar Lorenzo Gradín²⁵⁴ afirma que “el significado literal del término *cuco* adoptó la acepción translaticia de la voz familiar *cornudo*. Su significado metafórico pudo entrar en la literatura medieval a través de la literatura pagana, en la que el pájaro era símbolo de la infidelidad, porque recordaba la metamorfosis de Júpiter en cuco para seducir a la diosa Hera. Por otra parte, hay que recordar la costumbre de la hembra de este animal de ir a incubar sus huevos al nido de otro pájaro”.

| | |
|--------------------------------|----|
| San Isidro el labrador | 8a |
| el 15 de mayo es tu día | 8b |
| te sacan en procesión | 8c |
| con las vaquitas lucías | 8b |

²⁵⁴ Lorenzo Gradín, Pilar. 1987. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.



Segadores torrecampeños en los 70

1. Fuente. Antonio Alcántara Parras recogida de su suegro Antonio Blanca.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Letra eminentemente agrícola que habla del patrón de los agricultores, San Isidro, y las procesiones que hacen en su honor en muchos pueblos de España donde en el paso lo acompañan dos vacas.

Debajo del sol que sale 8a

tiene mi niña la cama. 8b

Sale el sol y la despierta 8c

sale la luna y la llama. 8b

1. Fuente. Juanito Valderrama en *Historia del Cante Flamenco*.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Podemos ver una personificación de la luna y del sol e incluso toda la letra en sí es una hipérbole.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el cancionero de Mengíbar (Jaén) aparece esta variante:

Debajo de un limón verde
tiene mi niña la cama
sale el sol y la despierta
sale la luna y la llama.

El *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres recoge esta variante como letra típica de melenchones:

En la orillita del río
tiene mi niña la cama
sale el sol y la despierta
sale la luna y la llama.

En el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* aparecen estas dos letras como típicas de la localidad de Poyales del Hoyo:

Debajo de la retama
tiene la cama la liebre,
el hombre que sale malo
es porque la mujer quiere,
que en el campo hay muchos palos.

Y esta otra:

Debajo de la retama
hace la cama el conejo,
la mujer que sale mala
na más rodearla el pellejo,
que en el campo hay muchas varas.

En el libro *Las Letras del Cante*²⁵⁵ aparece esta letra de siega:

Debajo de los laureles
tiene mi niña la cama
cuando se queda dormía
sale el sol y le da en la cara.

En el cancionero popular castellano se recoge una jota de Torreadrada con la siguiente letra:

Tiene mi niña la cama
debajo de los laureles
y cuando se va acostar
cuelga el candil en la rama
tiene mi niña la cama.

El cancionero de Rodríguez Marín así como el cancionero popular de Priego de Córdoba tienen una letra muy parecida:

Enfrente del sol que sale
tiene mi niña la cama
sale el sol y la despierta

²⁵⁵ Blanco Garza, José Luis; Rodríguez Ojeda, José Luis; Robles Rodríguez, Francisco. 1998. *Las Letras del Cante*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

sale la luna y la llama.

O esta otra que se escucha en los repertorios flamencos por alegrías:

Enfrente del sol que sale
tiene mi niña el balcón
sale el sol, sale mi niña
sale mi niña y el sol.

| | |
|-----------------------------------|----|
| Del revés del pepino | 7a |
| son las mozuelas | 5b |
| por donde el pepino amarga | 8c |
| dulces son ellas. | 5b |

1. Fuente. Manuel Capiscol y Antonio Moreno Ortuño.

2. Análisis literario. Es una seguidilla castellana, no muy propia de los cantes de siega.

2. 1. Temática y figuras. Es una especie de símil a la inversa de las mujeres con el pepino. Vemos un hipérbaton en los primeros versos para resaltar la palabra pepino que también adquiere un carácter picaresco.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra la recoge el *Vocabulario popular malagueño*²⁵⁶ por verdiales. En la obra *Ora pro nobis* de Maite García Romero²⁵⁷ aparece la letra como una de las que los agricultores cantaban mientras vareaban las almendras. El refranero popular de Porcuna (Jaén) también contempla esta letra.

²⁵⁶ Cepas, Juan. 1985. *Vocabulario Popular Malagueño*. Madrid: Plaza & Janés.

²⁵⁷ García Romero, Maite. 2007. *Ora pro nobis*. Madrid: Huerga Fierro editores.

En el *Cancionero popular de la provincia de Granada* se recoge esta variante que alude al término pepino:

Si los hombres se calaran
Como se cala un pepino,
Más de cuatro sinvergüenzas
No bebieran tanto vino.

| | |
|---------------------------------|----|
| Todas las mujeres tienen | 8a |
| en la barriga un candil | 8b |
| y un poquillo más pabajo | 8c |
| Cuesta Negra y Cagatín. | 8b |

1. Fuente. José Alcántara Blanca en el disco *El cante de Torredelcampo*.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. De nuevo aparece el candil aunque esta vez con un sentido más metafórico para dar a luz. Es una letra misógina que anula a la mujer. Cuesta Negra y Cagatín son también dos claras metáforas. Son dos parajes de la sierra de Torredelcampo. Es una adaptación torrecampeña de otras letras populares.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El intérprete de esta letra asegura haberla escuchado también en coplillas de carnaval. La obra *Rabeladas, coplillas y cantares*²⁵⁸ recoge estas letras recopiladas por el grupo de música Candéal de Barcial de la Loma (Valladolid):

Todas las mujeres tienen

²⁵⁸ VV.AA. 2007. *Rabeladas, coplillas y cantares*. Valladolid: Editorial Maxtor.

en el ombligo un candil
y un poquito más abajo
mecha, aceite y el badil.

Todas las mujeres tienen
en la barriga una "i"
y un poquito más abajo
lo que más me gusta a mí.

Todas las mujeres tienen
en el ombligo un pegote
y un poquito más abajo
la perdición de los hombres.

Todas las mujeres tienen
en el ombligo un pegote
y un poquito más abajo
un sargento con bigotes.

El artículo *El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño*²⁵⁹ recoge esta letra en la localidad de Alcántara:

Todas las mujeres tienen
en la barriga un calvete,
y un poquito más abajo,

²⁵⁹ Domínguez Moreno, José María. 2007. "El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño", *Revista de Folklore*, 323: 15 – 30.

un sargento con bigote.

En la tesis doctoral *El folklore de Piornal: estudio analítico musical y planteamiento didáctico*²⁶⁰ aparece esta variante:

Todas las mujeres tienen
en la barriga una pera
y un poquito más abajo
una sartén calvotera.

No dejamos la región extremeña porque en el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* aparece también el motivo del candil en esta letra:

El pobrecito candil
qué delito ha cometido
el pobrecito candil,
que siempre le dan la muerte
al tiempo de irse a dormir (bis)
qué delito ha cometido.

| | |
|-------------------------------------|----|
| Niña si quieres pesarte | 8a |
| aquí traigo la romana | 8b |
| y el gancho para engancharte | 8a |
| ponte en postura de rana. | 8b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Cuarteta.

²⁶⁰ Guerra Iglesias, R. 2000. *El Folklore de Piornal, Estudio Analítico-Musical y Planteamiento didáctico*, Cáceres: Universidad de Extremadura.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra es toda en sí una metáfora picantona, casi soez, propia de la siega, con muchos motivos sexuales. Se da una anáfora en el tercer (gancho para engancharse).

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En la *Revista de dialectología y tradiciones populares* aparece esta letra similar:

Si tú te quieres pesar
aquí traigo la romana
el gancho para enganchar
tiéndete como una rana.

La obra *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*²⁶¹ recoge también esta letra igual que la nuestra de siega.

En el cancionero popular extremeño, Bonifacio Gil recoge en Palomero esta canción de ronda que se canta al ritmo de jota:

Que con el gancho- que con la hoz,
Que con el gancho – me engancho yo,
Ni con el gancho – ni con la i
Ni con el gancho – me engancha a mí.

| | |
|-----------------------------------|----|
| Entre San Juan y San Pedro | 8a |
| cuando hacen las calores | 8b |
| nacen los torillos bravos | 8a |
| y los potros corredores. | 8b |

²⁶¹ Urbano, Manuel. 1999. *Sal gorda: Cantares picantes del folklore español*. Madrid: Hiperion.

1. Fuente. Antonio Alcántara Parras.

2. Análisis literario. Es una cuarteta, aunque los versos impares riman de forma asonante.

2. 1. Temática y figuras. El calendario, la temposensitividad en la naturaleza lo marcan las denominaciones a los días con las fechas de los santos. “Las calores”, en plural y en femenino, es una expresión muy andaluza para dar más énfasis al calor, ya que es una sensación de más cercanía e intensidad debido a las altas temperaturas que se soportan en las tierras jiennenses durante el verano e incluso ya a finales de junio, es decir, entre San Juan (24 de junio) y San Pedro (29 de junio), cuando comienza la canícula.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Camarón de la Isla citaba a los toritos bravos en un cante por tientos:

Que un toro bravo en su muerte
tienes que derramar más sangre
no sé cómo tienes valor
pa hablar de mí malamente.

En cuanto a los potros corredores, ya Virgilio²⁶² en *La Eneida* hablaba de estos animales al citarlos en el libro XII:

Ni tan ardiente furia el buen Fegeo:
delante se le pone de su carro
y con firme diestra a un lado inclina
la cerviz de los potros corredores
cuyos frenos la espuma salpicaba.

²⁶² Marón, Publio Virgilio. 1986. *La Eneida*. Madrid: Alianza Editorial.

| | |
|---------------------------------|----|
| Al pasar por tu arrabal | 8a |
| echó mi galgo una liebre | 8b |
| déjala que vaya bien | 7b |
| que el que la lleva la entiende | 8b |
| y por pies no se le va. | 7a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Es una especie de quintilla que rima alternando, aunque hay dos versos heptasílabos.

2. 1. Temática y figuras. Es como una metáfora para dejar claro que cada uno tiene su propia lucha en su fuero interno y él es más consciente que nadie de lo que sucede con su vida. “El que la lleva la entiende” es una expresión utilizada para expresar que quien tiene un sentimiento, un pesar, un amor que posee todas las claves y las respuestas de lo que le pasa. Es un dicho también usado para rehuir de las opiniones o indagaciones en demasía.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero popular de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real) recoge esta variante en la que obvia el último verso:

Al salir del arrabal
echó mi galgo una liebre,
déjala que buena va
que el que la lleva la entiende.

La misma letra que la recogemos como cante de siega la suelen realizar algunos cantaores por fandangos.

| | |
|----------------------|----|
| Un cazador cazando | 7a |
| perdió el pañuelo | 7b |
| y luego lo llevaba | 7c |
| la liebre al cuello. | 7b |

1. Fuente. Juan Valderrama en la *Antología del Flamenco* de Hispavox.

2. Análisis literario. Copla en la que riman de forma asonante los pares y los impares quedan sueltos.

2. 1. Temática y figuras. Encontramos una anáfora en el primer verso y una imagen bucólica.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero leonés recoge esta letra:

Un cazador cazando
perdió el pañuelo,
y una moza en el baile
lo lleva al cuello.
Eso sería madre,
eso sería,
que un cazador cazando
lo perdería.

El *Cancionero popular de Jaén* de Lola Torres recoge la siguiente letra:

Un cazador cazando
perdió el pañuelo
y luego lo llevaba
atado al cuello
eso sería

que el cazador cazando
se lo pondría.

Hay que recalcar que Torres no registra esta canción dentro de las canciones de faena, sino en el epígrafe de “canciones variadas”.

El *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* contempla esta letra:

En Castilla, segando,
me corté un dedo,
y una serrana airosa
me ató un pañuelo
y después del pañuelo
me ató una cinta
que viva muchos años
la morenita.

Bonifacio Gil, en Fregenal de la Sierra (Badajoz) elimina la referencia a Castilla:

Un segador, segando
se cortó un dedo;
y una valencianita
le ató un pañuelo.
Y después del pañuelo
le ató una liga
viva esa valencianita,
que cien años viva.

La “serrana” se convierte en valenciana, de alguna de las Valencias próximas: Valencia de Mombuey al oeste, Valencia del Ventoso al este, seguramente; mostrando otra variante literaria que intensifica la intención amorosa: “Y después del pañuelo / le ató una liga”.

El cantaor Antonio “Colchón” recoge en su libro²⁶³ de letras flamencas esta letra de siega:

Un segaor segando
la sementera
se enamoró de Chari
la cortijera.

Vente conmigo, Chari
vente, chiquilla
Y juntos amarraremos
toas las gavillas.

Y mañana en la era
con nuestro amor
echaremos la parva
de nuestro amor.

En el *Cancionero del campo* de Bonifacio Gil se identifica esta letra como seguidilla manchega de la provincia de Toledo:

Un cazador cazando
Perdió el pañuelo (bis)
Y luego lo llevaba
La liebre al cuello.
Un cazador cazando
Perdió un pañuelo.

²⁶³ Roldán Sánchez, Antonio y David. 2014. *Letras de hoy para el flamenco de siempre*. Sevilla: Autoedición.

| | |
|------------------------|----|
| Si piensas que por eso | 7a |
| me das tormento, | 5b |
| tú te quemas la sangre | 7c |
| yo me divierto. | 5b |

1. Fuente. Juan Valderrama en la *Antología del Flamenco* de Hispavox.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. Antítesis entre el tercer y cuarto verso. Es una letra que muestra cierto despecho.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero de Gor (Granada) recoge una letra similar:

Si piensas que por eso
me das tormento,
tú tienes mala sangre
y yo me divierto,
y yo me divierto
y yo me divertí
cogiendo las flores
de mayo y abril ¡de abril!

En el artículo *Miscelánea: usos y costumbres populares en Doña Mencía a través de la copla del corro*, José Jiménez²⁶⁴ recoge una variante muy parecida:

Si piensas que con eso

²⁶⁴ Jiménez Urbano, José. 2005. "Miscelánea: usos y costumbres populares en Doña Mencía a través de la copla del corro", *Arte, Arqueología e Historia*, 12: 55- 70.

me das tormento,
tú te frías la sangre,
yo me divierto.

En el cancionero popular de Priego de Córdoba también aparece.

| | |
|------------------------|-----|
| Si piensas que por eso | 7 a |
| salgo a la calle | 5 b |
| no tengo amor y quiero | 7 c |
| que me dé el aire. | 5 b |

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Letra popular más típica de canción de corro que de la siega. Se establece una relación causal donde el ejecutor o ejecutora de esta letra explica el porqué de salir a la calle. El primero verso recoge una expresión típica de las canciones populares. Es una letra con cierto despecho o burla hacia la persona a la que va dirigida.

| | |
|-------------------------|-----|
| Tortolita, tortolita | 8 a |
| dime dónde está tu nío | 8 b |
| debajo de aquella rama | 8 c |
| allí lo tengo escondío. | 8 b |

1. Fuente. José Alcántara.

2. Análisis literario. Cuarteta.

2. 1. Temática y figuras. Una vez encontramos una letra con doble sentido, una metáfora aludiendo a las partes femeninas usando la personificación o

prosopopeya con una relación dialogística entre el pájaro y una persona.
Aunque tortolita es otra metáfora sustitutiva de la mujer.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Una letra parecida la plasma Lozano García-Pozuelo²⁶⁵ en el cancionero de Manzanares:

Dime tortolita, dime;
di dónde tienes el nido.
En lo alto de aquel cerro,
en la rama de un olivo.

El poeta venezolano Germán Fleitas²⁶⁶ tiene unos versos que aluden a la tórtola en su poema *Tristeza llanera*:

Tortolita sabanera,
¿dime por qué estás tan triste?
será porque yo me voy
y a lo mejor lo supiste.

| | |
|---------------------------------|-----|
| Ya vienen de la siega | 8 a |
| los segadores | 5 b |
| pobres lo que han pasado | 8 c |
| con las calores. | 5 b |
| Pero al regreso | 5 c |
| el matrimonio manda | 8 a |
| la boca un beso. | 5 c |

²⁶⁵ Lozano García-Pozuelo, Jerónimo. 1995. *Coplas utilizadas en nuestro entorno para los bailes regionales*.

<http://www.manzanaresjeronimo.es/Pagina-3/coplasfolk.pdf>

²⁶⁶ Fleitas Beroes, Germán. 1955. *Tolvaneras, poesía popular*. Caracas: Ediciones Los Torrealberos.

1. Fuente. Juan Valderrama en la *Antología del Flamenco* de Hispavox.

2. Análisis literario. Son como dos estrofas unidas, una seguidilla y tercetilla.

2. 1. Temática y figuras. Es un estribillo que utiliza Valderrama con una melodía diferente al de la canción de siega habitual. Recoge una escena habitual propia de esta tarea y motivos habituales como el calor estival que sufren los segadores. También se alude al matrimonio que suele darse en las letras de siega, ya que durante el verano solían tener lugar las bodas al ser la época de recoger la cosecha y por lo tanto cuando llegaba el dinero.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Asturias se canta la siguiente letra como estribillo también de la Danza del Segador:

Ya vienen los segadores
en busca los sos amores
dempués de segar, atropar
y meter en henal la herba.²⁶⁷

En el artículo *Los cantos de trabajo en la literatura popular*, García Mateos²⁶⁸ recoge las siguientes letras que están relacionadas con la nuestra:

Ya vienen los segadores
en busca de sus amores,
después de segar y segar.

²⁶⁷ González-Quevedo, Roberto. 1991. *La cultura de la yerba n'Asturies*. Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana.

²⁶⁸ García Mateos, Rafael. 1982. "Los cantos de trabajo en la literatura popular", *Revista de Folklore*, 17: 35 – 50.

Y esta otra típica de la provincia de Albacete:

Ya vienen los segadores
de segar de los secanos,
de beber agua de aljibe
toda llena de gusanos.

En Navarra cantan esta jota:

Ya vienen los segadores
de segar de los Monegros,
sólo por venirte a ver
niña de los ojos negros.

En Segovia tienen esta letra que cantaban sus segadores:

Ya vienen los segadores
de segar de La Losilla,
descalzos y sin un cuarto
e quebraos de las costillas.

García Mateos recoge en su trabajo sobre los cantos de trabajo estas letras donde el cantaor se apoya en la experiencia amorosa o sentimental para aliviar la carga de un trabajo penoso, para consumir con mayor facilidad las largas horas de la jornada campesina. La emotividad y el lirismo alcanzan cotas de auténtica belleza:

Segador que bien siegas
por el camino,
mientras la tu zagala
lava en el río.

Ya vienen los segadores
en busca de sus amores,
después de segar y segar.

Hortelano del río 7a
échame nueces 6b
échamelas a pares 7c
cuatro en dos veces. 7b

1. Fuente. Pedro Palomino.

2. Análisis literario. Copla imperfecta, ya que no son octosílabos, en la que riman de forma asonante los pares y los impares quedan sueltos.

2. 1. Temática y figuras. Se produce una anáfora con la palabra *échame*. Es una letra bucólica y propia de la trilla, campesina, donde el interesado insta a un hortelano a proveerlo de nueces.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Un dato curioso hallado y que pone de manifiesto la delgada frontera entre las nanas y el cante de trilla es que esta letra la recogen en Puente Genil como una nana con la siguiente variación:

Arbolito, arbolito
échame nueces
échamelas a pares
cuatro en dos veces.

Fernán Caballero²⁶⁹, o para hablar con más propiedad Cecilia Böhl de Faber, en *Cuentos y poesías populares andaluzas* también recoge esta letra muy similar:

Arbolito chiquito
échame nueces
échamelas a pares
cuatro en dos veces.

| | |
|----------------------------|----|
| Tiré el trigo a la tierra | 8a |
| nació verde y hacia arriba | 8b |
| y cuando grane la espiga | 8b |
| lo llevaré a la piedra. | 8a |

1. Fuente. Antonio Moral Blanca la canta en el video adjunto a este trabajo.

2. Análisis literario. Cuarteta.

2. 1. Temática y figuras. Temática propiamente campesina aunque como casi todas las letras de siega puede tener un trasfondo sexual con expresiones como llevar a la piedra, tirar o hacia arriba.

| | |
|------------------------------|----|
| Ay, mare, que me lo han roto | 8a |
| el cantarito en la fuente | 8b |
| no me duele el cantarito | 8a |
| sino el decir de la gente. | 8b |

1. Fuente. Francisco Villar nos la transmitió en la entrevista realizada en su casa.

²⁶⁹ Böhl de Faber, Cecilia. 1859. *Cuentos y poesías populares andaluzas*. Sevilla: La Revista Mercantil.

2. Análisis literario. Cuarteta con rima asonante en los impares y consonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Letra popular que deja clara la preocupación por el qué dirán, el miedo a la deshonra o a la censura social. Esta letra también podría encerrar un matiz erótico. Hay una anáfora en el segundo y tercer verso con la repetición de la palabra cantarito.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El volumen 32 de la revista *Revue hispanique* de la Hispanic Society of America recoge esta letra:

Ay, madre, que se me ha roto
el cantarito en la fuente;
No siento yo el cantarito,
sino el qué dirá la gente.

En el artículo *El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño* José María Domínguez Moreno recoge estas letras que asegura que juegan con el equívoco de la rotura del cántaro:

¡Ay, madre, que me lo han roto!
No digas, hija, el qué.
El cantarito en la fuente,
¿qué es lo que se creía usted?

¡Ay de mí que me lo han roto
el cantarito en la fuente!,
no siento yo el cantarito
sino qué dirá la gente.

Antonino Pérez²⁷⁰ escribe en su *Colección de coplas y jotas populares riojanas* una letra que se usa también en La Alcarria:

¡Ay, madre, que me lo han roto!

¡Hija, no digas el qué!

El cantarito en la fuente;

Madre, ¿en qué pensaba usted?

A mí me gusta la siega 8a

cuando ya se ha terminao 8b

y llevo para mi boda 8a

el dinero que he ganao. 8b

1. Fuente. Juanito Valderrama²⁷¹.

2. Análisis literario. Cuarteta.

2. 1. Temática y figuras. Una vez más en la siega sale a relucir la importancia del dinero tras el duro trabajo. Esta letra encierra una costumbre aún más importante que es el ansiado sueño de casarse para vivir con su pareja. Muchas veces, el trabajo en el campo era la única solución para adquirir esos ahorros que financiaran la celebración del casamiento. Esta letra es una de las más comunes que nos han repetido los agricultores entrevistados, quizás porque en la memoria colectiva ha quedado grabada a fuego este cante de siega recogido y cantado por Juanito Valderrama.

²⁷⁰ Pérez Rodríguez, Antonino. 2010. *Colección de coplas y jotas populares riojanas*. La Rioja: Biblioteca Gonzalo de Berceo.

²⁷¹ Valderrama, Juanito. 2007. *Canciones*. Madrid: Competencia Records.

| | |
|-----------------------------|----|
| Jesús, ¡qué calor que hace! | 8a |
| en la sombra estoy sudando | 8b |
| ¿cómo estará mi segaor | 8c |
| y en la campiña segando? | 8b |

1. Fuente. Francisco Villar nos la transmitió en la entrevista realizada en su casa y Juanito Valderrama también la grabó en su Antología de Hispavox.

2. Análisis literario. Cuarteta.

2. 1. Temática y figuras. Se utiliza el nombre de Jesús como exclamación, una expresión típica andaluza y por ende de Torredelcampo. Encontramos una hipérbole (en la sombra estoy sudando). El uso del gerundio se justifica para dar más énfasis a los verbos segar y sudar. Esta letra muestra la preocupación de la mujer por su segador amado que sufre la canícula en la campiña. Como afirma Pilar Lorenzo Gradín en su obra *La canción de mujer en la lírica medieval*: “las composiciones que desarrollan un argumentum a persona giran en torno al amigo, cuya presencia se desea, ya que generalmente se encuentra ausente”. Cual si se tratase de una jarcha, la letra aparece en boca de la muchacha y se asemeja también a las canciones de mujer medievales en cuanto a su temática ya que el tema más frecuente es el de la joven que se lamenta de la ausencia de su amado. Esta letra tendría también cierta influencia gallego-portuguesa y en la posible atribución de la pieza al trovador occitano: “Canción amorosa puesta en boca de una mujer ausente de su amigo. Basta esta situación y una superficial lectura de la composición para advertir que se trata de una poesía inspirada en las cantigas de amigo gallego-portuguesas”.

En el segundo verso hay un hipérbaton, ya que se antepone el complemento “en la sombra” al verbo para resaltar el calor que hace hasta en las zonas donde no da el sol.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el *Cancionero Popular de Jaén* aparece como cante de arado o gañana, una letra que está imbricada con la nuestra:

Cuando canta la chicharra
¡madre mía, qué calor!
si estoy a la sombra y sudo
¿qué será de mi amante al sol?
cuando canta la chicharra.

En el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* vemos estas dos variantes:

Madre mía, qué calor,
hasta en la sombra
yo estoy sudando
qué será el bien de mi vida,
allá en el campo
trabajando.

Madre mía, qué calor,
a la sombra estoy sudando,
qué será el bien de mi vida
en el campo trabajando.

En el *Cancionero panocho* recogemos esta preciosa letra:

Mi novio está segando
Con esta calor,
¡quién podía ponelle
Cortinilla ar sol!

Mi pueblo se llama 7 a
Torredelcampo 5 b
vaya nombre y apellío 7 c
por eso lo quiero tanto. 7 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Copla en la que riman de forma asonante los pares.

2. 1. Temática y figuras. Esta letra es una adaptación de un fandango que cantaba Juanito Valderrama.

Periquillo, periquillo 8 a
barre, barre, 4 b
tengo los pezones rotos 8 a
y más no puedo barrer. 7 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Sería una cuarteta, pero con los pares teatrasílabos, en la que riman de forma asonante los impares.

2. 1. Temática y figuras. Uso del diminutivo illo muy común en las coplas populares. También observamos la utilización del imperativo en el segundo verso.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Torredelcampo se canta también otra letra muy parecida:

Periquillo, barre, barre.

Mare no puedo barrer,
tengo los calzones rotos
y el culillo se me ve.

La fonoteca de la Fundación Jiménez Díaz contempla la canción “Bartolillo, barre, barre, madre no quiero barrer”, muy similar a la nuestra, una canción popular infantil recogida por Modesto Martín²⁷² a Modesta del Campo en la localidad vallisoletana de Villabrágima.

El cura vendió la mula 8 a
por ahorrarse la cebada 8 b
se le presentó un viaje 8 c
y se montó en la criada. 8 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Copla con consonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra descriptiva que en sus dos primeros versos recoge un pasaje cotidiano y una temática rural, pero a partir de la tercera surge de nuevo el carácter epicúreo y jocoso de las letras de la siega. El segundo verso es causal, ya que explica el motivo por el que el cura vendió la mula.

Agárrate Periquillo 8 a
a los huevos de tu padre 8 b
y le pegas un estirón 8 c
y verás qué boca abre. 8 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

²⁷² Martín Cebrián, Modesto. 1983. *Bartolillo, barre, barre, madre no quiero barrer*. Número soporte 154. Valladolid: Fundación Jiménez Díaz.

2. Análisis literario. Copla en la que hay una rima consonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. De nuevo aparece el diminutivo en un nombre propio, algo muy frecuente en la literatura popular. El “qué” tiene un valor de cuantificación, sustituye a cuánto abrirá la boca.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El cancionero de Fuerte del Rey recoge esta misma letra.

Esa del chocho morocho 8 a
y la pepitilla verde 8 b
y los labios coloraos 8 c
muévete que ya me viene. 8 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Copla con rima asonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Tema típico de siega con letras pícaras y soeces. Hay una especie de aliteración en el primer verso.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. José Martí²⁷³ hace referencia en un poema a los labios rojos de la mujer pero con un significado totalmente opuesto al de nuestra letra:

Lleva escarpines rosados,
Y los labios colorados,
Y la cara de barniz.
El alma lúgubre grita:

²⁷³ Martí, José. 1995. *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.

"¡Mujer, maldita mujer!"

¡No sé yo quién pueda ser

Entre las dos la maldita!

Agárrate, Periquillo 8 a

a los huevos de tu padre 8 b

le pegas un buen estirón 8 c

y verás qué boca abre 8 a

1. Fuente. Juan García "El Trampa".

2. Análisis literario. Cuarteta.

2. 1. Temática y figuras. Se trata de una letra socarrona en la que se nombra de nuevo a Periquillo. Es bastante hiperbólica y chistosa.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta misma letra la encontramos en el cancionero de Fuerte del Rey como cante de trilla.

Soldadito de a caballo 8 a

qué bien te pinta la gorra 8 b

de qué regimiento eres 8 c

que me gusta tu persona. 8 b

1. Fuente. Paco Valderrama.

2. Análisis literario. Copla con rima asonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Letra en boca de mujer en la que muestra su interés por un soldado con el que a través del piropo intenta establecer una relación dialogística.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra también se suele usar por cantiñas pero se cambia por el último verso por la respuesta del soldado: “de Navarra soy señora”.

La misma letra la hallamos cantada y bailada en una copla de rueda de la localidad malagueña de Almáchar.

En el disco de canciones populares recopiladas por Joaquín Díaz en 1973 encontramos esta titulada “Soldadito, soldadito”:

Soldadito, soldadito,
ya vienen los aviones;
son los nuestros, son los nuestros.

Arriba los corazones
el escudo de Navarra
tiene cadenas de hierro,
es pa que nadie las quiten
ni les arranque sus fueros.

Pamplona tiene cadenas
y Tudela su mejana.
pero valor y virtudes
los tiene todo Navarra.

| | |
|----------------------------------|-----|
| Dímelo hilando | 5 a |
| dímelo hilando | 5 a |
| que el que va en la porra | 8 b |
| va reventando. | 5 a |

1. Fuente. Antonio Moreno Ortuño.

2. Análisis literario. Seguidilla con rima consonante entre primero, segundo y cuarto. Anáfora en los dos primeros versos.

2. 1. Temática y figuras. El propio agricultor que nos desvela esta letra la explica: “Esta letra se refiere al segaor que iba más atrás, que no llevaba el ritmo de trabajo del resto, así que los otros se reían de él y le cantaban esta letra porque había algunos segaores mejores que otros”, afirma Antonio Moreno. Hay un uso excesivo del gerundio en esta letra que a su vez da ritmo a la canción.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay un refrán que dice: “dímelo hilando, buena hilandera”.

José Luis Agúndez²⁷⁴ recoge en un artículo el significado de la expresión “dímelo hilando” en la región de Aragón:

Un cura se desesperaba de que su ama, la mujer más parlanchina de la comarca, siempre que le dirigía la palabra cesaba de dar vueltas al huso, asegurando no podía moverlo al mismo tiempo que la lengua. El buen sacerdote, para que callara, le repetía sin provecho: “Dímelo hilando, casera”. A los que no trabajan por hablar, suelen en Aragón hacerles la anterior advertencia.

Yo recuerdo haberlo visto 8 a
segando en La Serrezuela 8 b
con la barriga vacía 8 c

²⁷⁴ Agúndez García, José Luis. 2006. *Cuentecillos españoles. El Averiguador Universal*. Culturas Populares. Revista Electrónica 2.

<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/agundez.htm>

haciendo las cabañuelas. 8 b

1. Fuente. Cristóbal Ruiz “El Chinche”.

2. Análisis literario. Copla con rima consonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Tema típico de la siega, es una especie de evocación a esta tarea agrícola. Como en la anterior prolifera el uso del gerundio.. La Serrezuela es un paraje de Torredelcampo en el que actualmente hay sembrados olivos. La letra también tiene un carácter social y antropológico, ya que refleja las penurias de los campesinos que a pesar de trabajar duramente en el campo, muchos de ellos estaban desnutridos y además siempre con la mente puesta en el tiempo. Las cabañuelas en esta letra se refiere a montones de haces o manojos de matalahúga puestos en círculo con el grano hacia arriba y otra tanda de manojos hacia abajo, grano con grano, con el objetivo de secarlos sin que el sol queme el grano.

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Hermana, hermana, | 5 a |
| de lo que aquí se encierra | 8 b |
| tengo yo gana. | 5a |
| Y luego era, y luego era | 8 b |
| que estaba cosiendo | 7 c |
| una portañuela. | 5 b |

1. Fuente: José Alcántara Blanca.

2. Análisis literario. Es una especie de verso de pie quebrado aunque el tercer y sexto verso no son tetrasílabos.

2. 1. Temática y figuras. Una letra más que típica del capítulo que nos ocupa donde de nuevo se juega con el doble sentido para aludir al miembro viril y ese deseo velado de las dos hermanas.

| | |
|--|------|
| El cura de la Mercé | 7 a |
| Le hizo a mi hermana un chiquillo | 11 b |
| Dios se lo pague a ese cura | 11 c |
| Ya tengo un sobrinillo. | 7 b |



“El monje y la monja” de Cornelis Van Haarlem

1. Fuente. Cristóbal Ruiz “El Chinche”.

2. Análisis literario. Esta estrofa no se puede clasificar bajo ningún parámetro, ya que no es ni una cuarteta ni un cuarteto, al tener dos versos endecasílabos (segundo y tercero) y otros dos heptasílabos (primero y último).

2. 1. Temática y figuras. Tema con picaresca típico de la siega. Incluso llega a ser hilarante por la relación y la paternidad del sacerdote y mucho más por la alegría del cuñado del cura que es el emisor de la letra. El tratamiento a los curas en la literatura popular ha sido extenso. De hecho, Miguel de Cervantes afirmaba: “Tienes que desconfiar del caballo por detrás de él, del toro cuando estés de frente y de los clérigos, por todos lados”. En *El Lazarillo de Tormes*²⁷⁵ también se hace referencia y tampoco precisamente buena a los clérigos: “Todos eran clérigos, frailes, monjas o ladrones, pero que entre todos los mayores bellacos eran los que habían salido de los monasterios mudando la vida especulativa en activa”.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Hay una letra que recoge el cancionero de Rodríguez Marín muy similar a la nuestra:

Un fraile de la Merced
hizo un favor a mi madre;
de aquel favor nací yo,
Dios se lo pague a aquel fraile.

El sacerdote ha sido objeto de la literatura y usado como personaje en muchas obras tanto cultas como populares. Vicente Torres²⁷⁶ desmenuza y compara en su tesis el tratamiento a la figura sacerdotal en la literatura española del siglo XX. Torres también habla de la relación entre el sacerdote y el sexo:

Dos militantes en las filas del naturalismo más radical, anticlericales perseguidos, nos presentan al clérigo en su narrativa, Eduardo López Bago (1853–1931), autor de éxito y varias veces procesado por inmoralidad, se

²⁷⁵ Anónimo. 1999. *El Lazarillo de Tormes*. Madrid: Magisterio Casals.

²⁷⁶ Torres Aguado, Vicente. 2009. *Aspectos sociales y educativos del personaje del sacerdote en la literatura española del siglo XX (estudio comparado)*. Valencia: Servei de Publicacions. Universitat de València.

acerca a la figura del sacerdocio y el sexo en su obra “El cura” (1885), con el subtítulo de “Caso de incesto” (novela médico social) y Alejandro Sawa (1862–1909), este último a medio camino entre el romanticismo y el naturalismo, y que explora los caminos de la novela erótica. Bohemio y de tendencias anarquistas, altivo y orgulloso, aunque para otros fatuo y afrancesado (Martínez Ruiz, Azorín), trasunto del Max Estrella de “Luces de Bohemia” (1920) de Ramón M^a del Valle-Inclán. Muere de manera penosísima en 1909; el propio Pío Baroja describe la escena de su muerte en “El árbol de la ciencia” (1911). Sus personajes se mueven marcados por el naturalismo, por el determinismo fisiológico y por el sexo, creando personajes en ocasiones terribles. Muestra su anticlericalismo con la novela “Noche” (1888), donde tres generaciones de la familia burguesa de los González viven dominados por la maldad y los más bajos instintos. Pone en tela de juicio los valores del cristianismo como trasnochados e hipócritas y será el P. Gregorio, quien viola a Lola, acción para la que ha ido preparando hábilmente el terreno. En 1888, también publica dos novelas de corte anticlerical: “Criadero de curas” donde se nos habla de las atrocidades cometidas por los sacerdotes en el seminario, buscando la formación de Manolito y Banderín de enganche.

El rey de España perdió 8 a

Ay, el peñón de Gibraltar 8 b

Que yo me pierda contigo 8 c

Que eso no compone ná. 8 b

1. Fuente. Manuel Moral.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Una vez más se alude al deseo sexual, entra en juego el doble sentido tan propio de los cantes de siega. Además, alude al hecho histórico de la pérdida de Gibraltar en favor de Gran Bretaña con la firma del

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

Tratado de Utrecht en 1713 que puso fin a la Guerra de Sucesión Española junto con la firma del Tratado de Rastatt, ambos tratados cambiaron el mapa político de Europa.



Tratado de Paz de Utrecht

El verbo perder tiene dos connotaciones totalmente diferentes, si en el primer verso alude al abandono de una tierra como Gibraltar, en el tercer verso es clara la alusión de deseo amoroso por parte del ejecutor de la letra que no queda claro si está en boca de una mujer o un hombre.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El Chato de la Isla cantaba una versión muy parecida por alegrías:

El peñón de Gibraltar
que el rey de España
que yo me pierda contigo
¿a eso qué le hago yo?

En los repertorios flamencos se escucha también la siguiente letra sonando por garrotín:

Si el rey de España perdió
el peñón de Gibraltar

que yo me pierda contigo,
eso qué puede importar.

José Manuel Pedrosa²⁷⁷ analiza en su artículo *La siega accidentada* el inédito y anónimo Baile de el Carreteiro donde aparece esta canción:

Camino de Gibraltar
vide venir un piojo
con una espina en un ojo,
que venía de segar.

Tras la recogida, el estudio y análisis de las letras de los cantes de siega, la conclusión más certera a la que podemos llegar es que estos cantes tienen un auténtico carácter funcional, es decir, producir un efecto meloterápico en los campesinos que los cantaban. El trabajo, que era lo prioritario, condicionaba al cante, ya que si un segador estaba cantando y el manijero mandaba a atar la mies frenaba su canto.

Pero este cante de labor además de infundir ánimos a los gañanes también ha servido para atestiguar una serie de rituales o formas de vida de esa época. Sus letras son el espejo que refleja la sociedad rural de ese período. Hablan de amor, preparativos de las tareas agrícolas y hasta de los momentos más soeces. En cuanto a la temática, hay una gran diferencia entre los cantes de siega, mucho más picarones, que los de gañana y trilla que se centran más en las labores del campo adquiriendo a veces un cierto carácter bucólico.

Los cantes de siega no estaban tan arraigados como la gañana, aunque son los más autóctonos de Torredelcampo. En los pueblos de alrededor no se tiene constancia de estos cantes salvo en el vecino Torredonjimeno. El torrecampeño

²⁷⁷ -Pedrosa, José Manuel. 1998. "La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVIII y sus supervivencias folklóricas modernas", *Revista de Folklore*, 215: 162 – 163.

más ilustre, Juanito Valderrama, se encargó de grabarlos también destacando su dificultad a la hora de ejecutarlos. La estrofa predominante en los cantes de siega es la cuarteta con versos octosílabos. La picaresca en sus letras viene dada porque durante la cosecha se establecía una especie de permisividad erótico-festiva en los campos que se sumaba al hecho de que los segadores estaban varios días fuera de casa solo rodeados de hombres. El agricultor torrecampeño Manuel Capiscol asegura:

Las letras de la siega casi todas eran picarescas, estábamos los hombres allí solos, nos tirábamos ocho o diez fuera del pueblo. Además, cada trabajo tenía su cante. Arando no te ibas a poner a cantar una copla de siega. En la siega también tienes que parar cuando llevas el manojo. Siempre que te agarrabas a trabajar después de fumar o merendar se echaba un ratillo de cante. Casi todos los segadores nos hacíamos nuestros cantes.

En cuanto al origen de las letras, la mayoría de las recopiladas aparecen también en otros cancioneros andaluces y del resto de España por lo que no se podría pecar de chauvinista y decir que son propias de Torredelcampo. Lo que sí es cierto es que estos cantes han hecho que las letras se perpetúen en el tiempo y también hay que añadir que algunas estrofas sí que contienen letras autóctonas de Torredelcampo. Incluso otras sufren adaptaciones creando una versión torrecampeña como esta otra:

Todas las mujeres tienen
en la barriga un candil
y un poquillo más pabajo
Cuesta Negra y Cagatín.

La siega sin duda es el más peculiar de los cantes de laboreo de Torredelcampo y se podría considerar autóctono (aunque se podría incluir a la localidad vecina de Torredonjimeno). La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha sabido recoger el testigo de su tío Juan, asegura que “este cante sólo se conoce en Torredelcampo”.

En cuanto a las características musicales de estos cantes hay un predominio general del estilo silábico-correspondiendo una nota a cada sílaba- alternando ocasionalmente con pequeños grupos melismáticos. Incluso los hermanos Hurtado Torres aseguran que “en el ámbito de los cantes campesinos todos los ejemplos que conocemos se asientan en la escala de mi y en la forma estrófica de seguidilla excepto los cantes de siega de Torredelcampo”. Según estos autores, la versión que de este cante se hace en Torredelcampo determina un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico, derivado éste último de la repetición antes de pasar al 4º- del verso 3º con una música distinta. Por supuesto, como todos los cantes de labor son a capella, es decir, van sin acompañamiento musical.

VII. La trilla: una fiesta en la era

Madre, por la calle pasan
carros de Caballería,
vienen cargados de paja.
Me traen sabor de era,
olor de tarde romántica
-¡tardes de agosto,
Riberas aún no mojadas!-,
caminito de la era
y color de mies trillada
que vimos ponerse verde,
pálida
después, y luego crujir
al hacerse paja.
¡Tardes de agosto! ¡Caminos
silenciosos de la Infancia!

(José Antonio Muñoz Rojas, La alacena olvidada)²⁷⁸

La primavera termina
Y el verano pronto llega
Para que siegue el trigo
Y haya fiestas en las eras.

(Letra típica de la región leonesa recogida por Bonifacio Gil en Cancionero del campo).

²⁷⁸ Muñoz Rojas, José Antonio. 2008. *La alacena olvidada. Obra completa en verso*. Madrid: Editorial Pre-textos.



Trilla en una era de Sierra Mágina (Jaén).

Continuamos con la última de las labores que nos atañen en este trabajo: la trilla. Antes de pasar a hablar de los cantes que iban aparejados a esta tarea vamos a enmarcar la labor donde se ejecutaban.

El término trilla procede del latín “tribulum” (especie de rastra o rastrillo destinado a separar el grano de la paja: trillo) y “tribulare” (apretar con el rastrillo u otro instrumento cualquier) designa la acción de quebrantar la mies tendida en la era, y separar el grano de la paja con el trillo. En el *Diccionario del Español Actual* aparece trillero como hombre que fabrica y vende trillos y el *Vocabulario Andaluz* lo define como el que trilla, el trillador.

En el artículo de Manuel López Rodríguez²⁷⁹ publicado en la revista *Sevilla Flamenca* afirma que ninguno de los principales diccionarios etimológicos castellanos recoge un posible origen onomatopéyico de trillar, sino que, por el contrario:

La derivación del latín parece haberse dado por segura desde siempre (...) Sin embargo existen unas cuantas onomatopeyas gemelas que han podido dar origen, en diferentes idiomas, al verbo trillar y sus derivados, sin necesidad de recurrir al latín o con independencia de él. Éstas son trask, tresk y trisk. Trisk es onomatopeya del pisotear, romper o saltar.

Según Vicente García de Diego²⁸⁰:

Los sentidos de estas formas hispanas, francesas e italianas son vacilantes. En España domina la idea de corretear o pisar; en Francia prevalece el sentido de bailar, y en Italia domina el sentido de bailar, saltar, chospar, pero también trillar.

En la Biblioteca Nacional de España se encuentra un documento curioso que data de 1775 sobre la labor de la trilla. Se trata de una disertación y descripción de una nueva máquina o volvedor que unido a la trilla común facilitaba en aquella época el trillar de las mieses a los labradores. Su inventor fue Don Juan Christóval Manzanares, cura de la parroquia de la Villa de Orcajo, Priorato de Santiago de Uclés. El hecho de que sea un párroco el que se preocupara por mejorar los elementos y las máquinas para trillar demuestra lo que nos comenta el agricultor torrecampeño Pedro Pancorbo cuando alude a la cantidad de eras propiedad de la Iglesia que había en el siglo XIX, e incluso antes, en Torredelcampo.

²⁷⁹ López Rodríguez, Manuel. 1992. "Contribución a la etimología de algunos vocablos flamencos mediante el estudio de las voces naturales", *Sevilla Flamenca*, 76: 22-25.

²⁸⁰ García de Diego, Vicente. 1923. *Manual de gramática latina*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Reproducimos aquí el documento de esa disertación y descripción del volvedor inventado por Manzanares en 1775 y remite al Real Consejo de Castilla en Agosto de 1776 para convencerle de su utilidad añadiendo que “es muy diferente de las que inventaron el Andaluz y el Ciego”:

La grande utilidad de esta Máquina resulta de su corto coste, de su mucho trillar, y de la menos gente que en las Heras es menester. La costa , siendo de pino , así las varas del Telar , como las ruedas , considerando el valor de la Trilla común, aun no llegará á trescientos reales, ni con mucho ; como pueden tasar los Maestros : pues con solos tres tirantes basta , i las demás maderas son pocas, sirviendo los palos deshechados de las galeras para los palotes de todos los hozetes ; i una de las principales máximas, que se han buscado ha sido hacer poca costa á el Labrador mediano con este Instrumento pues carecerían los mas de esta clase de él, si les fuera el fabricarlo costoso, aunque vieran su adelanto.

El efecto que produce esta Maquina, es trillar 'unas sesenta y cinco fanegas de trigo en cada día i adelantan mas, quantos la vieron trillar: su efecto porque faltaba el hérrage correspondiente a las ruedas, i a las hozes el azero, temple i solidez necesaria. Caminaban las ínulas a paso lento, i tenían a el medio día dos horas de descanso. Trilló un día una sola muía con ella, y salió sin especial fatiga con su tarea. En la Hera donde se hicieron mas continuadas las pruebas , eran todos mozos de servicio , i solo asistía, el amo por las tardes con lo fresco , i que los mozos de servicio por lo común sienten la invención de estas Maquinas, i no quieren cooperar á su mayor efecto porque en algunas tierras en concluyendo el Agosto , no se les dá vino, Aun probó mejor esta Maquina en el Centeno porque como es mas tardo en el salir,por lo oprimido i menudo a el bolteo, que hace con la Mies la Maquina, lo sacude, i á pocas bueltas, apartada la Mies, se coge a puñados en la Hera : como así lo advirtieron , i manifestaron muchos de los que por la novedad acudían a observar su operación. De este efecto aparece de buho, quanto es el ahorro del Labrador por esta nueva invención; pues trilla con un par en un solo dia , lo que antes trillaba en quatro : pues como sabe el Labrador, dos carros de Trigo son una obrada común, i lo mismo podemos

regular las semillas de Cebada i Centeno ; pues aunque de aquella trilla mas el Labrador , de este no puede trillar en un día los dos carros. Ahorrarse el Labrador, aun mediano, sesenta reales en cada un dia, que en aquel tiempo puede ganarlos con obradas; se emplea en estercolar sus tierras, que es para lo que a él Labrador le falta tiempo: libra sus granos con presteza de los infortunios de un Agostó tempestuoso qué por sus uracanes i aguas han perdido muchos Labradores sus haciendas. También tiene el ahorro el Labrador dé tener menos peones en la Hera, pues no teniendo que bolver con tanta continuación esta Parva se ahorra de los salarios i alimentos, que tiene que dar a los criados que llaman Agosteros, pues con los mismos que sirven todo el año en sus labores les basta para el servició de sus Heras. Solo tiene que cuidar el Labrador de ir metiendo las orillas acia dentro de la parva, pero está descuidado del trabajo de bolverla aunque quando no tengan que ocuparse en otra cosa, bien es que le den una , u dos bueltas á el dia, pues se acaba la tarea mas temprano como asi también sé observó por la experiencia, porque aquellas pajas de mies que cogió siempre á el hilo la maquina mal puede boltearlas, ni partirlas, si con una, ó dos bueltas de horca no las ponen atravesadas. Se ha hecho esta advertencia á él publico porque se juzgaría el Autor reo delante de Dios i del Mundo, si en materia de tanta importancia digese ni ofreciese otra cosa que lo que le ha enseñado la experiencia.

Recogemos otro documento histórico relativo a la labor de la trilla en un espacio actualmente urbano, prácticamente en el corazón de la capital andaluza. Se trata de una litografía a lápiz realizada por Alphonse Léon Noel a mediados del siglo XIX que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.



Es una estampa típica de siega en la que se pueden ver a varios campesinos descasando a la sombra y al fondo la parva con la Giralda como testigo.

VII. 1. La tarea de la trilla

Los animales iban tirando del trillo alrededor de la era. El trillo puede ser de ruedas dentadas, de rulos de hierro con aristas, de discos, de cilindros con dientes metálicos postizos, de pedernal o de cuchillas y serretas.

La trilla era la última de las funciones, el corolario final a una serie de duros trabajos que culminaban en la parva. Esta actividad tenía lugar en las eras donde se llevaba a cabo el último ritual, un espacio que a veces más que un lugar de trabajo se convertía en una especie de fiesta con la participación de todos como reconoce Antero Villar en su artículo *Sacando el agosto*:

En la era todo el mundo metía el hombro; así las del cementerio eran un puro bullir de gentes, todas deseando acabar antes de la feria (que se celebra del 22

al 27 de julio): mujeres, chiquillos y abuelos, todos a una sin importarles el calor, contribuían a sacar la parva. Dormir en la era custodiando por la noche la parva era lo mejor, escuchando en la penumbra las palabras sabias de las personas mayores que se reunían de tertulia, y allí entre las sombras, aquellos hombres curtidos, leían a veces su enciclopedia de recuerdos; recuerdos llenos de conocimientos, adobados por el sentido común y la sabiduría popular.

Así lo confirma también la torrecampeña Nieves Blanca:

Los hombres no dicen que las mujeres íbamos al campo, pero iban hasta los niños que se querían montar en la trilla, aunque los padres no querían subirlos hasta que la parva aflojaba. Luego se montaban los niños y se divertían. Yo también me he montado en la trilla. Cuando la parva estaba pa ablentarla, íbamos las mujeres a ayudarle a barrer la era, a montarnos en el palo y las bestias tirando.

Josefa López Moral también nos habla del papel de la mujer en la tarea de la trilla:

A segar no he ido, pero a la era a ver a trillar a los hombres sí. Hacíamos el pan en el horno, lo amasábamos en la casa, le metíamos aceite y azúcar y hacíamos unas tortas más ricas que las de ahora. Y como estaban ellos trillando, pues le llevábamos las tortas y se las comían.



Niño montando en trillo con su padre y mujer en la era.

La trilla era la actividad menos física de todas y además la más alentadora porque suponía el fin del proceso tras la arada, siembra y siega. Los trilleros aventaban para separar el trigo de la paja y una vez hecho se envasaba el grano medido con la cuartilla. Cuatro cuartillas suman una fanega. “Fanegas algunas de alivio, pero otras, la gran mayoría de desilusión, al comprobar que no se había llegado ni por asomo a lo que se preveía recolectar”, asegura Antero. El que nunca fallaba era el dueño de la era, que siempre acudía a cobrar su particular diezmo: una cuartilla de trigo.

Tras el envasado, sólo quedaba encerrar la paja y llevar el trigo al centro donde había que esperar día y hora para su peso y almacenamiento; mientras eso llegaba, los sacos de grano se acumulaban en las aceras de sus alrededores. Después, a llevar al banco los negociables, el impreso C-1, cuya misión era

adelantar el dinero de la cosecha. Es aquí donde entraría “a compás” (en el sentido de que viene como anillo al dedo) esa letra de trilla que tanto gustaba cantar a los campesinos:

Dice el trillero
dice el trillero
ya está la parva hecha
venga el dinero.



Antero Villar añade en su artículo:

Después de la siega, calor también en la barcina; balumbas de haces eran transportados hasta las eras, bien en narrias por las bestias, o en camiones, los cuales a estos últimos se les veía balancear su abultada carga de izquierda a derecha motivados estos bandazos por los desniveles del terreno de los rastros. El enorme volumen de la mies, resistía los vaivenes y el traqueteo por palos muy largos puntiagudos que rodeaban todo el perímetro de la caja de carga del camión. Sus expertos y arriesgados conductores estoy seguro podrían haber competido en el Camel Trophy. El calor reinante, mezclado con el que

producía la temperatura que emanaba el motor de aquellos camiones, y el fuego que despedían las chapas de sus cabinas, hacía que dentro del compartimento fuese un infierno.

Calor, picor, sudor, polvo y salitre en la era. De principio los haces se desparramaban por el redondel y ponían orden con sus patas a los altibajos la yunta de animales, sumergida casi hasta los lomos en un mar de espigas. Luego después de varias vueltas y allanada un poco la parva por el bregar de las bestias, comenzaba la trilla, la cual al principio se mecía y se balanceaba como una barca azotada por las olas. Después de muchas vueltas de trilla y de otras a la parva, se agrupaba para aventarla formando un montículo alargado casi diametral al tamaño de la era, condicionado a la dirección del aire. No todos podían presumir de tener título de aventador, ya que al aventar había que darle un pequeño giro a la muñeca para que el grano cayera en el pez. Era el tuarte.

En la novela *Un año con Manuel*, ambientada en Torredelcampo, José Alcántara escribe:

Por San Justo, Antonio cargó las narrias a Carbonero y salió, rayando el alba, para barcinar la veza, con la intención de echar a trillar a otro día: el domingo a media mañana, cuando el sol calentara la mies. Antonio acarreó diez voluminosas cargas a la era, que estaba en la misma haza de tierra, y la emparvó: desparpajando las enmarañadas gavillas y repartiéndolas por todo el ruedo, con un grosor de medio metro aproximadamente. Todo estaba preparado para a otro día, si venía bueno de aire, trillar, aventar y, a ser posible, encerrar el grano. Antonio ya había hablado con su aparcero para que le dejase el mulo y engancharlo con Carbonero a la trilla. Los aparceros se favorecían en la ariega y en la trilla, ya que para ambos casos se necesitaba una pareja de bestias; y los muleros de una sola bestia no tenían más remedio que buscar medianería con alguien.

El domingo después del Corpus fue Manuel a casa del aparcero a por el mulo. Cargaron la trilla, bieldos, palas, horcas y demás utensilios necesarios para sacar la parva; y se encaminaron hacia el terreno. Nada más llegar y desaparejar a las bestias, José cogió de reata a Carbonero y lo estuvo un rato trotando en la era alrededor de él para emparejar la mies con sus patas. Mientras, Antonio ponía al cuello del otro mulo el anterollo y preparaba la trilla. Engancharon los tiros a las bestias y metieron el aro de hierro de la cambaleja en el gancho. José se subió en la trilla y las bestias emprendieron un trote circular, monótono y cansino. Cuando la mies estuvo emparejada, José mandó parar a las bestias para que subiera Manuel en la máquina, delante de él; y pasado un rato le cedió el látigo y la confianza para conducir la yunta.

Manuel conducía sentado en el borde de la silla, entre las piernas de su hermano. Iba alucinando: se imaginaba que él era Charlton Heston conduciendo la cuadriga, de dos mulos, claro. ¿Quién le iba a impedir a él ser nada más y nada menos que Ben-Hur?.

El campesino Francisco Villar, de 94 años, nos comenta:

“Lo barcinábamos con la bestia y lo llevábamos a la era y cuando se llenaba cogíamos una horca, le quitábamos los ramales y lo emparvábamos bien ruciáo y cuando estaba la parva para trillar metíamos las bestias sin máquinas primero porque el tomo era muy alto, se le daba un rato vueltas a las bestias con los cascos y cuando ya se asentaba un poco la parva entonces enganchábamos la máquina. Cuando se trillaba todo sacábamos las máquinas y dejábamos a las bestias descansar un poco. Entonces las volcábamos con una horca y le dábamos dos o tres vueltas con la horca y luego al final con una pala de madera se le daba las últimas vueltas. Y luego le dábamos otras cuantas vueltas con el trillo hasta que se quedaba la paja hecha, entonces cogíamos un tablón que teníamos como un cuartizo y se lo atábamos a las bestias con una collera que llevaban alante y uno se ponía a un lao y otro en otro y otro tirando de las bestias. Así lo hacíamos un montón, luego se recogía con la pala y se

hacían montones hasta que se quedaba el pez en condiciones. Entonces ya a esperar el aire y cuando venía, a ablentar se ha dicho. Nos liábamos con los viergos pim pam, pim pam hasta que se ablentaba. Se quedaba el pez sin paja, sólo con el grano. Entonces se tendía un fardo, cogía uno la zaranda y otros dos o tres se echaba con una cuartilla de madera, se echaba en la zaranda y venga zarandar hasta que se hacía un montón en el fardo y cuando se terminaba a los sacos. La paja se guardaba pa los animales. La trilla se hacía con unos cilindros y un látigo con los animales. Entonces se arrecogía. Cuando venía el aire derecho lo ablentábamos, separar la paja del grano.”

El agricultor octogenario Antonio Alcántara Parras habla también de la labor de la trilla y de la devaluación del precio del trigo:

Se enganchaban las bestias para trillar, los tiros, la cambaleja y el látigo y cuando ya se ponía el trigo menúo por arriba, parábamos y volvíamos la parva. Lo de abajo se ponía arriba y lo de arriba abajo, entonces se volvía y se enganchaban las bestias otra vez. Cuando estaba la paja casi hecha para que desnudara el trigo, entonces lo volvíamos con las palas. Le dábamos un par de horas de trilla, dejábamos las bestias y montábamos un palo para hacer el pez de mies en la era que pillaba toa la era. Luego se barría con los escobones y depende de dónde viniera el aire, nos subíamos en lo alto del pez y nos liábamos a ablentar con el biergo. El trigo salía aquí y la paja salía allí. Luego se cogía una pala y se volcaba el pez y se quedaba limpio. Se tendía un fardo, un lienzo y se barría, eso pal trigo porque pa la cebá no hacía falta, y se liaba a zarandar el trigo, a cribarlo pa quitarle toas las grancillas. Y luego ya a embolsar y al almacén. Antes valía 14 pesetas el kilo a finales de los 60. En los 70 se pusieron olivas y ya no había trigos, ya a la aceituna.

Antonio Moreno, agricultor, ahonda en la labor de la trilla y la cantidad de jornales que generaba:

En agosto se metía el grano y si ganabas unos jornalitos, te curabas de que si entraban cuatro o cinco jornales a lo mejor gastabas uno, pero el resto lo ahorrabas porque sabías que luego no había trabajo, había que reservar. El que tenía sus tierras apañaba su cámara de grano, tenía sus garbanzos, matalahúga, si tenía seis cuerdas de tierra, cada una la tenía de una cosa y ese se echaba a dormir porque ya tenía pa comer y pa vivir pa un par de años. En Torredelcampo había un montón de eras, desde el cementerio parriba a un lao y a otro tó eras y parva, montones. Había que pillar vez igual que cuando ibas al cine. Se iba amontonando allí, pero entonces había una seguridad mu grande porque a lo mejor había una parva de garbanzos y te ibas a tomar el vino tranquilamente, dejabas los sacos y sabías que no los tocaba nadie. Si cogían algo, esos se la cargaban ya, lo calentaban y a la “alcárcel”. Se iban incluso a hacer mandaos y los sacos de trigo allí apilaos, había una asecuración mu grande, no es como ahora. Teníamos que saber casi tos los trabajos, a lo mejor ibas a arrancar matalahúga, garbanzos, cuando eras más grande a segar, otros guardando marranos. Y hubo una época en la que se dejó de sembrar trigo y se pusieron olivos.

Otro agricultor como Pedro Pancorbo habla de las eras y su propiedad:

En la trilla se cantaba también mucho, pero era ya un cante distinto. Aquí habría unas 300 eras en este pueblo y en los cortijos por ahí abajo más y en agosto todo el mundo estaba trillando. También se alquilaban las eras y el trato era una cuartilla por cada parva que sacabas, iba para el dueño. Hasta la Iglesia tenía eras propias aunque eso hace ya muchos años.



VII. 2. La trilla en el arte

La faena de la trilla tiene también representaciones y menciones en el arte y la literatura como:

- En el Baptisterio de Parma y la Catedral de Cremona hay representaciones de la trilla y de la reparación de las cubas en julio y agosto.
- La mención de la trilla en agosto en el *Libro de Alexandre* tiene, sin embargo, un precedente hispano en el calendario alcarreño de Beleña que confirma la circulación de un modelo itálico, al menos mediterráneo, en la Península a finales del siglo XII.

Incluso Pérez Arribas compara varias escenas de la siega en diversas iglesias y monasterios.



Beleña



Campisábalos



San Isidoro de León

En la representación del mes de agosto, en la Iglesia de Beleña del Sorbe, el trillo, sobre el que va montado el labriego, tirado por un yunta de bueyes, es la representación típica de este mes: la trilla; el escultor, con esta escena, quiso así cerrar la culminación del ciclo cerealista. Para desarrollar esta escena el cantero necesitó dos dovelas.

En Campisábalos nos encontramos con una escena fuera de su orden lógico; el labrador amontona con la horca la mies trillada o majada, aprestándose para aventarla; mies que en el mes siguiente le vemos majando con el mayal.

En San Isidoro de León, el campesino, una vez segada la mies, procede a majarla con el mayal (faena equivalente a la trilla), para que desgranen las espigas su precioso fruto. El mayal es un apero de labranza manual consistente en dos palos unidos y articulados, con uno de sus extremos se golpea la mies como con un mazo, hasta que esta suelte todos los granos. Está identificado como el mes de "agustus" (agosto).



Santa María de Ripoll

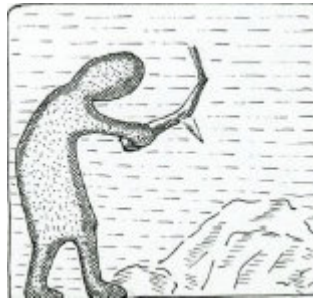
Hormaza

Tapiz de la Creación

En la representación de agosto en el Monasterio de Santa María de Ripoll se ve a dos hombres que están preparando un tonel, que servirá para guardar la próxima cosecha de vino. Parece que uno de los hombres sujeta un aro de los que ajustarán las duelas del tonel

En el calendario de Hormaza, un hombre está afanado en cargar una gavilla de mies en un carro. Estas gavillas serán transportadas a la era donde se hacinarán hasta tener una cantidad suficiente de mies para formar una parva, parva que posteriormente será trillada con el trillo o majada con el mayal. Se ve el barandal y la lanza del carro que tiene la rueda visible rota.

En el Tapiz de la Creación, como en el mes de julio, solo se ve la parte de la izquierda, donde está figurada la mies a punto de ser segada, lo que indica que en la parte que falta estaría el segador. La única inscripción que tiene es la palabra “sol”.



Campisábalos



Tapiz de la Creación

En la representación de septiembre de la Iglesia de Campisábalos el labrador está realizando la faena de majar la mies con el mayal. En el Tapiz de la Creación este mes, como en los dos anteriores, solamente tiene la parte izquierda, en la que se ve un mayal, que está majando la mies segada, una labor demasiado tardía, claro que esto depende de la climatología de cada lugar. Del labriego que está haciendo esta operación se ve un poco de una mano y otro poco de un pie. Al sol se le ve en el ángulo superior izquierdo, y la palabra “sol” debajo.

Uno de los artistas más ilustres de la pintura española como Francisco de Goya se encargó de reflejar la era para simbolizar la estación veraniega en su obra *La Era o El Verano*.

El verano, escena dedicada a la diosa Ceres en las interpretaciones tradicionales de las cuatro estaciones, se representa aquí ante la imponente mole de un castillo medieval como el descanso de los segadores en el campo después de la cosecha del trigo, reunido ya en gavillas. A la izquierda, tres de ellos sirven de beber a un sencillo mozo, al que ya han emborrachado, pues la inclinación de la bota de vino indica que está casi vacía. En el centro, los niños juegan sobre el trigo recogido en el carro, formando el vértice de un perfecto triángulo compositivo, que cierran los asustados padres a la derecha, una mujer dando de comer a su niño y otros tres campesinos que ríen de la pesada broma de sus compañeros, a la izquierda, y los dos caballos que participan del descanso de sus

amos, como el mozo que duerme a pierna suelta sobre las gavillas. A la derecha, otro labriego prepara el trigo con el rastrillo y se apresura para realizar la trilla con la gran piedra que espera a la izquierda antes de que estalle la amenazadora tormenta. Goya no recurre aquí a la tradicional representación del verano (Ceres coronada de espigas) sino que muestra una escena popular y campechana. La esencia del artista se plasma de una manera magistral en la siesta de los trabajadores.



“La Era o El Verano” de Goya

El cartón resultante, que presenta la escena de mayor tamaño de las que pintó Goya para estas decoraciones de los Sitios Reales, formaba parte de los tapices pensados para el comedor de los Príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma) en el palacio de El Pardo, encargo de 1786-1787. Estaría pensado, por su formato, para colgar en uno de los muros principales de la estancia. La serie iba a consistir en trece tapices con el tema de las cuatro estaciones y otras escenas campestres, descritas como “Pinturas de asuntos jocosos y agradables”. Los tapices no llegaron a colgarse en su destino por la muerte de Carlos III, en diciembre de 1788. El Museo del Prado conserva los once cartones y uno de los seis bocetos preparatorios conocidos.

Existe un boceto para este cuadro, titulado “La trilla” y que se custodia en el Museo Lázaro Galdiano que posee una vista panorámica en base a tres grupos, tres actitudes distintas de campesinos descansando durante la trilla. A la izquierda descuella un castillo medieval, y cuatro hombres se burlan de un

campesino que bebe, eco de “El bebedor”. Al ser el centro de toda la composición Goya le otorga una camisa blanca que irradia luz, lo mismo que en “El tres de mayo de 1808” en Madrid, a pesar de ser temas completamente distintos. Unos niños en segundo plano juegan con un carro de espigas y un fuerte caballo come apaciblemente. Un corpulento campesino y una yegua descansan mientras otro reparte el trigo para la próxima trilla. Una de las mujeres, entretanto, se ha percatado del peligro que corre un niño — probablemente su hijo— y lo recoge del carro de espigas mientras que otra mujer amamanta a su crío.

En el aspecto literario, *El Libro del Buen Amor* recoge también esta cita:

El tercer se afana los centenos trayendo,
trigos y todas mieses en las eras tendiendo.

Y el poeta Eladio San Juan nos cede estos dos sonetos que hablan sobre el acarreo y la trilla:

El acarreo

Avanza el carro lento y bien cargado
con la mies colocada en los “varales”
y un traqueteo de ruedas y de esquilas
se une al vocerío de los chavales.

Junto al carro y en actitud tranquila
camina el labrador y va pensando
qué canción cantará para la Trilla
y cuánto será el grano ya aventado.

En círculo las mieses en la era

liberadas de atados y de llaves
aguardan bajo el sol la voz trillera.

Chirriando por el cielo van las aves
mientras la yunta gira y se consuela
escuchando del mozo los cantares.

Trillando la parva

Son los cantes de Trilla que acompañan
al monótono Trillo con las mulas
que mueven cascabeles de labranza.

Este Cante sencillo y soñoliento,
es remoto y se canta sin guitarra
comparable a una nana en sentimiento.

Cuando se limpia el grano y se recoge,
el labrador renueva su esperanza
y al son de este cantar se reconoce.

El grano ya envasado va al molino
donde la piedra muerde su costado
y en harina de Dios se ha convertido.

Esta harina de luz resplandeciente
vuelve en amor al hombre como Cristo
hecho cuerpo de Dios en pan caliente.

VII. 3. Los cantes de trilla de Torredelcampo

Que pise firme el caballo,
Y trille espigas el callo,
Y sangre granos de tallo.
Y tú, de pie, oh maravilla,
Con las riendas de la trilla.
Trilladoras, a la trilla,
En carros de emperadoras,
Vencedoras,
Sobre tablas crujidoras.
A la trilla, trilladoras,
Que el alba amarilla brilla,
Y las estrellas rastrilla,
Y es amarilla Castilla.
A la trilla.
(Gerardo Diego²⁸¹)

Estos cantes son los menos autóctonos de Torredelcampo, ya que también se hacen en otros lugares de Andalucía, si bien los que aquí estudiamos tienen unas peculiaridades musicales diferentes. Los cantes de trilla de este pueblo jiennense se asemejan más a las nanas y difieren de otros cantes trilleros como los que se escuchan en Jerez o Huelva, que se asemejan más a las tonás campesinas. De hecho los hermanos Hurtado Torres comentan que tanto en las trillas como en las nanas “hay una presencia casi absoluta de la seguidilla como estrofa, un estilo melódico semi-adornado y adornado, una correspondencia melódico-textual entre verso y semifrase musical, ambos articulan en su mayoría el modo *frigio* o de *mi*”. La diferencia más importante que resaltan es el contexto, ya que las nanas se cantan junto a la cuna de un niño, en el ámbito del hogar y cantadas

²⁸¹ Diego, Gerardo. 2000. *Obras completas*. Madrid: Alfaguara.

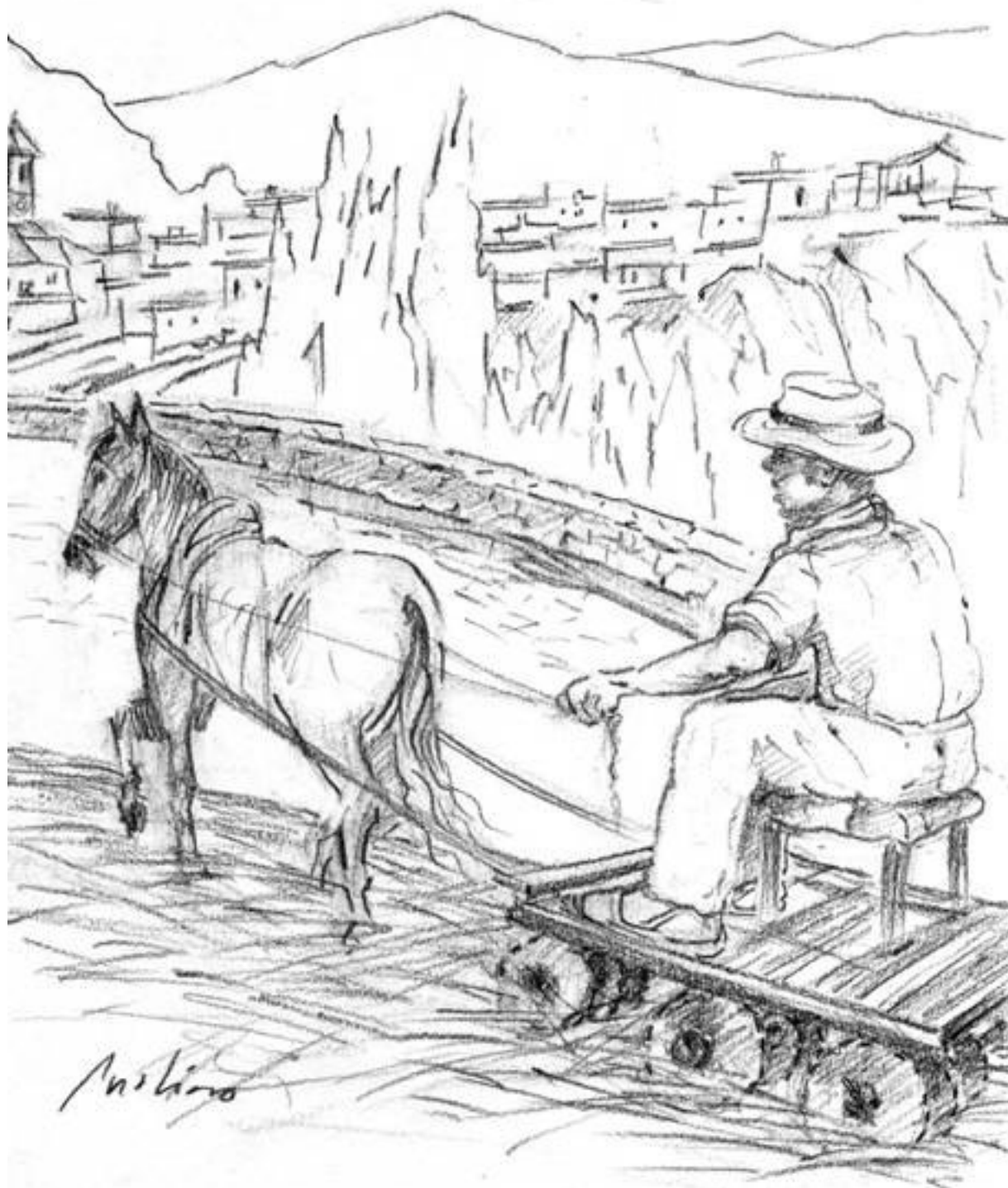
Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

por mujeres y los cantes de trilla, por hombres en medio del campo durante las faenas rústicas. Es un cante mecido, monótono pero ni mucho menos sencillo.

Las letras son más bucólicas incluso guardan relación con las nanas, otras son más populares y propias de las tareas agrícolas. La figura de la madre (más bien en su papel de suegra) adquiere también un papel importante en estos cantes: “Estando mi mare en misa”, “si le temo a tu mare más que a la muerte” y “allí estaba tu mare la picarona”. Las letras son un reflejo de que en la tarea de la trilla participaban todos, ya que se habla de niños, de mujeres e incluso de suegras.

En el análisis musical que los hermanos Hurtado Torres realizan de la trilla de Torredelcampo aprecian un estilo semiadornado, en el que suelen reservarse para el final de semifrase musical o verso los melismas, mientras que hay un predominio silábico en la mayor parte de la pieza.

VII. 3. 1. Análisis literario de los cantes de trilla torrecampeños



Como en los capítulos anteriores vamos a realizar también un análisis exhaustivo de las letras de cantes de trilla que hemos recopilado en Torredelcampo:

| | |
|-------------------------------|----|
| Dice el trillero | 5a |
| ya está la parva hecha | 8b |
| venga el dinero. | 5a |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Tercetilla.

2. 1. Temática y figuras. La temática es puramente agrícola. Introduce el carácter pecuniario que recompensa el duro trabajo del trillero tras su ingrata labor.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Olvera (Cádiz) se recoge una letra similar como cante de trilla.

Ya está la parva hecha,
fuera trilleros,
la media y los costales
y el arriero.

Los hermanos Hurtado Torres recogen una letra casi calcada en Torredonjimeno, pueblo vecino de Torredelcampo. Incluso nosotros también la hemos escuchado con esta misma versión en la voz del torrecampeño Juan Cazalilla “El Labra”.

Trilla, trillero
ya está la parva hecha
venga el dinero.

Esta misma variante de Torredonjimeno la recoge Peña Eslava en Fuerte del Rey (Jaén) como cante de trilla:

Trilla, trillero
ya está la parva
hecha, venga el dinero
colorín, colorao, pajizo y verde
esos son los colores
que mi amor tiene
esos son los colores
que mi amor tiene.

En el *Cancionero de Andalucía*²⁸², Hidalgo Montoya recoge esta letra:

Ya está la parva hecha,
señor nostramo,
denos nuestro dinero,
que ya nos vamos,
que ya nos vamos.

En los Autos Sacramentales de Pedro Calderón de la Barca aparecen estos versos en la voz de un mercader:

Y voy a qué habiendo hecho,
en mi la ejecución, hagas
el pago en él, para cuyo
efecto al Padre le encarga
de familias; que él sabrá

²⁸² Hidalgo Montoya, Juan. 1984. *Cancionero de Andalucía*. Madrid: A. Carmona Editor. Madrid.

darla a sembrador que esparza
su semilla por el mundo
en sus cuatro partes varias;
con que en habiendo pasado
la siembra y salido al alba
a conducir los obreros
que importen a su labranza,
podrás, pasando su grano
desde la mies a la parva,
y de la parva a la troj,
con su precio hecha la paga
del hombre a los acreedores,
sacarme de la fianza.

Y repiten todos:

Somos contentos con que
en trigo nos satisfagas.

En *La Regenta*²⁸³ de Clarín hay un párrafo que recuerda al último verso de este cante de trilla. Un borracho llega a la puerta de la Cruz Roja y reclama:

-¡Ja, ja, ja! - venía decir, con la garganta y las narices-... ¡Ya están dándole vueltas!... Allá dentro, bien os oigo, miserables, no os ocultéis... bien os oigo repartiros mi dinero, ladrones; ese oro es mío; esa plata es del cerero... ¡Venga mi dinero, señora doña Paula... venga mi dinero, caballero De Pas, o somos caballeros o no... mi dinero es mío!

En el *Cancionero del Campo* de Bonifacio Gil aparece esta modalidad:

²⁸³ Alas, Leopoldo (Clarín). 1999. *La Regenta*. Madrid: Akal.

Ya está la parva hecha
señor nostramo
denos nuestro dinero
que ya nos vamos.

En *Letras de hoy para el flamenco de siempre*, Antonio Colchón²⁸⁴ escribe esta letra:

Ya está trillá la parva
P'aventá el grano
A ver si se levanta luego el solano.

| | |
|----------------------|----|
| Una niña en un baile | 7a |
| se lo miraba | 5b |
| la punta del zapato | 7c |
| que le apretaba | 5b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. Es un ritual, incluso en el segundo verso hay algo de guasa o puede ocultar un sentido erótico. La palabra “punta” en el tercer verso puede también adquirir un carácter más erótico e incluso el verbo apretar. El zapato es un claro símbolo de femineidad.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El agricultor torrecampeña Juan “El Labra” nos canta otra variante:

²⁸⁴ Sánchez Roldán, Antonio (Antonio Colchón). 2014. *Letras de hoy para el flamenco de siempre*. Sevilla: Autoedición.

Una niña en un baile
se lo miraba
el tacón del zapato
que le estrechaba.

Una monona de Villanueva de la Reina recoge la letra idéntica y también esta otra variante:

Una niña en un baile
me lo pedía
el pañuelo de seda
que yo tenía.

En la localidad conquense de Mota del Cuervo tienen esta letra:

Ole con ole, se lo miraba
se lo miraba y una niña en el baile se lo miraba y olé
ole con ole, se lo miraba
se lo miraba y una niña en el baile se lo miraba y olé
ole con ole, se lo miraba
se lo miraba, la punta del zapato que le apretaba y olé
ole con ole y arrímate.

En Michoacán²⁸⁵ (México) cantan esta variante como típica de las sierras de Arteaga:

A una niña en un baile
se le miraba
un vestido bajito

²⁸⁵ Martínez de la Rosa, A. et. al. 2005. *Con mi guitarra en la mano. Tablaturas para guitarra de golpe y vihuela*. México: COLMICH / Música y Baile Tradicional A. C.

que le arrastraba.

En la obra *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*²⁸⁶ aparece la misma letra pero con un añadido que han comprobado en el cancionero popular de la provincia de Madrid:

Una niña en un baile
se lo miraba
la punta del zapato
que le apretaba.
Y eso sería que el bailador, bailando,
la pisaría.

Esta misma letra figura en el cancionero manchego²⁸⁷.

En la *Nueva revista de Filología Hispánica*²⁸⁸ aparece la misma letra anterior y explica el ritual de la novia al novio que iba seguida por parte de éste, expresada en el gesto de pisarle el pie o entregarle un zapato o una zapatilla.

En el *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera* se recoge esta variante:

Una niña en el baile,
vida mía,

²⁸⁶ Alonso Hernández, José Luis. 1980. *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles* (actas del I Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, 21, 22 y 23 de Mayo de 1979). Groningen, Holanda: Universidad de Groningen.

²⁸⁷ Fernández Cano, José Manuel. 1998. *Mil cantares populares*. Ciudad Real: Diputación.

²⁸⁸ Pedrosa, José Manuel. 2002. Cuando paso por tu puerta... análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero – junio, año / vol. L, número 001, pp. 203 – 215. El Colegio de México: Distrito Federal, México.

se lo miraba.
La puntita del zapato,
vida mía,
que la apretaba.
Que la apretaba, niña,
vida mía,
que la apretaba,
una niña en el baile,
vida mía
se lo miraba.

Esta estrofa está recogida en Cuacos de Yuste como canción de aceitunas y ronda de bodas. Letra de indudable doble sentido, descargando la intención en la punta del zapato, que era a lo que se llegaba a ver de la mujer con los vestidos hasta los pies. Recuérdese que el primer recorte se hizo hasta el tobillo, llamándose a las primeras que se atrevieron, modistillas y otras, “tobilleras”.

Hay alguna canción más, recogida en este cancionero, en el mismo sentido. En Madrigal de la Vera la copla dice:

Cómo la relucía
la cintita en el pie,
del color de las rosas
lleva el guardapiés.

La cintita en el pie, el mismo objeto de sublimación pasional; así como en Casas del Castañar en una “Ronda de bodas”:

En la puntita del zapato
lleva la novia una estrella,
con un letrero que dice
viva quien duerma con ella.

Indudablemente, la estrella es el reflejo del objeto deseado, que en Valverde de la Vera se le llama “la peseta”, en otra ronda de alusión sexual.

Este cancionero también recoge esta modalidad:

Si el zapatito te aprieta
llévale en ca el zapatero,
que te echan un punto más
aunque te cueste el dinero.

| | |
|-----------------------|----|
| Como quieres que vaya | 7a |
| de noche a verte | 5b |
| si le temo a tu mare | 7c |
| más que a la muerte. | 5b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. El motivo de la suegra aparece en este cante donde el temor del yerno llega incluso a superar el miedo por la muerte con una clara hipérbole.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta misma letra la aplican o aplicaban en Bujalance para cantar pajaronas.

El grupo de canciones populares *Jaraíz* recoge esta variante:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si el perro de tu padre

sale a morderme.

Está también en el cancionero leonés y recogida en Figueruela de Arriba (Zamora):

Como quieres que vaya
Serrana mía de noche a verte
Si tienes la ventana
Serrana mía llena de gente.

En cambio el folclore almeriense la recoge igual que la nuestra interpretada por *El trío Richoly*.

José Mercé²⁸⁹ en su tema *La vida sale* tiene esta versión:

Como quieres que vaya al barrio a verte, si
en tu barrio las luces nunca se encienden, si
cuando he io' me he caído más de una vez
pa' que voy a verte si apenas se ve, pa' qué

En Bohoyo, en la Sierra de Gredos de Ávila, cantan esta modalidad:

¡Como quieres que vaya
de noche a verte,
si hay un río a tu puerta
y no tiene puente!

En el municipio murciano de Torre Pacheco recogemos también esta variante de cante de trilla que recoge José Sánchez Conesa:

²⁸⁹ Mercé, José. 2000. *Aire*. Madrid: Virgin.

Como quieres que vaya
de noche a verte
si le temo a tu madre
más que a la muerte
más que la muerte, nena
más que a la muerte
como quieres que vaya
de noche a verte.

En *Cancionero Tradicional de la Comarca de la Vera* aparece esta letra recogida en la localidad extremeña de Cabrero que está imbricada con la nuestra:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si hay un río en tu puerta,
no tiene puente.

Y ese mismo cancionero refleja unas letras de ronda propia de fiestas y bullicio en torno a la pareja o hileras de danzantes correcales, unas letras que se cantan en la localidad cacereña de Poyales del Hoyo:

Como quieres que vaya
de noche a verte,
si estoy desafiando
y temo de muerte.

O esta otra:

Como quieres que vaya,
rondín, rondando,
navegué, navegando,
de noche a verte,

si los troncos de encina
rondín, rondando
navegué, navegando,
parecen gente.

En el *Cancionero popular de la provincia de Granada* se contempla la misma letra que la de nuestro cante de trilla.

García Matos²⁹⁰ recoge en la *Lírica Popular de la Alta Extremadura* estas dos letras:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si hay un río en tu puerta
no tiene puente.

Como quieres que vaya
de noche a verte
si tu despedida
me da la muerte.

| | |
|--------------------------------|----|
| Pajarillo no cantes | 7a |
| en el almendro | 5b |
| no despiertes a mi niña | 8c |
| que está durmiendo. | 5b |

1. Fuente. Cristóbal Ruiz “El Chinche”.

2. Análisis literario. Seguidilla, aunque imperfecta, al ser tercer verso octosílabo.

²⁹⁰ García Matos, Manuel. 1944. *Lírica Popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.

2. 1. Temática y figuras. Canción muy bucólica. Se establece un diálogo con el pájaro al que le otorga casi una prosopopeya o personificación a través de una exhortación al animal.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra tiene una clara relación con las nanas tanto en la melodía como en la letra. Precisamente estos versos aparecen en *El gran libro de las nanas españolas* de Carme Riera²⁹¹ con estas dos variantes:

Pajarito que cantas
en la laguna
no despiertes al niño
que está en la cuna
Ea, ea

Pajaritos jilgueros
¿qué habéis comido?
- Sopita de la olla
y agua del río.

Esta nana sobre los jilgueros la recogía también Ignacio del Alcázar²⁹² en 1910:

Pajarito que cantas
en la enramada
no despiertes a mi niña,
la bien amada.

²⁹¹ Riera, Carme. 2009. *El gran libro de las nanas: desde el cancionero popular hasta hoy*. Madrid: El Aleph.

²⁹² Alcázar, Ignacio del. 1910. *Colección de cantes populares*. Madrid: Antonio Aleu editor.

En el *Cancionero Popular de Priego de Córdoba*²⁹³ encontramos esta letra:

Pajarillo que cantas
en el almendro
no despiertes a mi novia
que está durmiendo.

En el *Cancionero Popular de Extremadura*, Gil recoge esta variante:

Pajarito que cantas
En la laguna
No despiertes al niño
Que está en la cuna.

| | |
|-----------------------|----|
| A la orilla de un río | 7a |
| canta un canario | 5b |
| échale cañamones | 7c |
| que cante claro. | 5b |

1. Fuente. Manuel Capiscol y Juan Ruiz “Patiris”.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Temática bucólica. Se habla de la musicoterapia de cantar aunque se animalice en la figura del canario.

²⁹³ Alcalá Ortiz, Enrique. 1984. *Cancionero popular de Priego de Córdoba*. Córdoba: Cejas S.A.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Federico García Lorca recoge estos versos en *Poema de la seguriya gitana*:

Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.

Una liviana que suelen hacer los artistas flamencos reza así:

A la orilla de un río
yo me voy solo
y aumento la corriente
con lo que lloro.

En *Revue hispanique* aparecen estas letras:

A la orilla del río
canta un canario.
Échale cañamones
que cante claro.

A la orilla del río
tengo sembrado
azafrán y canela,
pimienta y clavo.

En el *Cancionero popular de la provincia de Granada* encontramos estas variantes con el motivo de la orilla del río:

A la orilla de un río
Llora un cabrero
Que se la ha muerto un chivo
De los primeros.

A la orilla de un río
Puse a quien puse,
A mi suegra en camisa
Con cuatro luces.

A la orilla de un río
sembré un esparto
me salió un señorico
de cuello alto.

A la orilla de un río
tengo mi ensueño
veinte cabras morunas
con su cabrero.

El *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* contempla esta letra como típica del municipio cacereño de Guijo de Granadilla:

A la orilla del río
llora un cabrero
que se ha muerto un chivo
del mal postrero.

| | |
|---------------------|----|
| Una mula tenía | 7a |
| que era romera | 5b |
| trillando la mejor | 6c |
| dueña era de la era | 8b |

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. La temática es exclusivamente campesina. Aparece una homonimia de la palabra era en el cuarto verso.

| | |
|-------------------------|----|
| Si esta tarde hace aire | 8a |
| quiero ablentar | 5b |
| de noche meto el grano | 8c |
| mañana vamos a segar. | 8b |

1. Fuente. Cristóbal Ruiz “El Chinche” y Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Copla, aunque imperfecta, al ser el segundo pentasílabo.

2. 1. Temática y figuras. Temática totalmente campesina. La palabra “aire” es la fundamental de toda la estrofa y de la que depende el resto de la acción.

| | |
|----------------------------|----|
| Cuando paso por tu puerta | 8a |
| cojo pan y voy comiendo | 8b |
| pa que no diga la gente | 8c |
| que con verte me mantengo. | 8b |

1. Fuente. Manuel Capiscol.

2. Análisis literario. Copla.

2. 1. Temática y figuras. Expresa las diferencias sociales, la preocupación por el qué dirán.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. Esta letra aparece grabada por “El Arenero” en una soleá de Triana.

En el *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández²⁹⁴ hay un poema con el primer verso idéntico a este cante de trilla:

Cuando paso por tu puerta
la tarde me viene a herir
con su hermosura desierta
que no acaba de morir.

El *Cancionero Panocho* contempla la misma letra que la nuestra.

| | |
|------------------------|----|
| Me dijiste que entrara | 7a |
| que estabas sola | 5b |
| y allí estaba tu madre | 7c |
| la picarona. | 5b |

1. Fuente. Juan Ruiz “Patiris”.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Anáfora en el segundo y tercer verso (estaba). Se utiliza la figura de la suegra y una vez más esta letra llena de guasa encierra el deseo del hombre de tener “tratos” con la mujer que se burla de éste y lo engaña sin advertirlo de la presencia de su madre.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En el artículo *Melenchones y otras canciones populares* de Joaquín Reyes²⁹⁵ se recoge esta misma canción en la

²⁹⁴ Hernández, Miguel. 1978. *Cancionero y romancero de ausencias*. Barcelona: Lumen. Edición de J.C. Rovira.

²⁹⁵ Reyes Cabrera, Joaquín. 1986. “Melenchones y otras canciones populares”, *Cuadernos del Instituto de Estudios Giennenses*, 126: 15 – 20.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

provincia de Jaén. El cancionero de Priego de Córdoba también recoge esta misma letra.

Idéntica a la nuestra la recoge el cancionero de Fuerte del Rey pero no como letra de faena agrícola sino como una nana.

En el *Cancionero Popular de Jaén* aparece esta variación como letra de melenchones:

Me dijiste que entrara
que estabas sola
y estaba allí tu madre
la picarona.
Dale con el e, con el e
con el haya
dale con el e, con el e
que no se vaya.

| | |
|---------------------------------|-----|
| A tu madre le han puesto | 7 a |
| la tomatera | 5 b |
| y a tu padre el pimiento | 7 c |
| y a ti la pera. | 5 b |

1. Fuente. José Alcántara.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. Letra con cierto despecho en la que realiza símiles caricaturescos. Los mote o sobrenombres es otra característica de la literatura popular.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En la localidad conquense de Villar del Humo la encontramos, pero con una ordenación distinta de los versos:

A tu padre pimienta
y a ti la pera
y a tu madre
le han puesto la tomatera.

Mi pueblito se llama 8 a
Torredelcampo 5 b
vaya nombre y apellido 8 c
por eso lo quiero tanto 8 b

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Cuarteta imperfecta porque el segundo verso es pentasílabo y lleva rima asonante en los pares.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra de creación propia de Juanito Valderrama que interpreta por fandangos personales. Se trata de un localismo, una exaltación al municipio jiennense.

Llega el verano 5a
en el cortijo 5b
para la yunta y bebo 7a
en el cortijo. 5b

1. Fuente. Antonio Moreno Ortuño.

2. Análisis literario. Seguidilla castellana.

2. 1. Temática y figuras. Es una letra que recrea una escena totalmente campesina, aunque no es muy fidedigna ya que durante el verano no se solía arar sino segar y trillar. Hay una anáfora con el segundo y cuarto verso. La canícula y la sed están presentes en esta gañana, dos motivos que son típicos de la siega.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. El poeta de Arcos de la Frontera, Carlos Murciano²⁹⁶, tiene un poema titulado *Arre, mulilla* que se suele cantar por trilla con una letra muy parecida:

Cuando suda el verano
sobre el cortijo
paro la yunta y bebo
de mi botijo.

Anoche y antenoche 7 a
y esta mañana 5 b
antes de levantarme 7 c
estaba en la cama. 6 b

1. Fuente. José Alcántara.

2. Análisis literario. Seguidilla, aunque imperfecta porque el último verso no es pentasílabo.

2. 1. Temática y figuras. Es un juego de palabras, casi un epíteto conceptual ya que si no te levantas sigues en la cama. Hay muchas referencias temporales.

²⁹⁶ Murciano, Carlos. 1973. *Antología (1950 – 1972)*. Barcelona: Plaza & Janés.

3. Comparatismo y análisis interdisciplinar. En Chile tienen esta letra como típica de cueca, su danza nacional de parejas sueltas mixtas:

Antenoche y anoche
y esta mañana.
Antenoche y anoche
y esta mañana,
me miraron tus ojos
de mala gana y ay, fuerteña.

Y esta otra:

Anoche y antenoche
y esta mañana
me corrieron los perros
de Doña Juana.

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Dicen que andando, andando | 8 a |
| te aborrecía | 5 b |
| y mientras más andaba | 8 c |
| más te quería. | 5 b |

1. Fuente. Juan García “El Trampa”.

2. Análisis literario. Seguidilla.

2. 1. Temática y figuras. Se trata de una letra amorosa en la que hay una anáfora en el primer párrafo y una especie de aliteración en toda la letra. Aparece el verbo dicendi (dicen) muy propio de las letras populares.

Recogemos aquí también algunas letras interpretadas por cantaores y agricultores de Torredelcampo que interpretaron en un encuentro sobre cantes

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

de laboreo en la peña flamenca de Torredelcampo en 2005. No las hemos incluido antes porque son letras y melodías del estilo de Bernardo el de Los Lobitos y Paco Toronjo. Así Juan García *El Trampa* canta esta trilla:

Sudor, simiente y surco
le di a mi amo
y luego grano.

Son los mulos de siempre
y el mismo amo
son los sudores más viejos
y el mismo pago.

Cuchillitas de acero
van chirriando
las espigas sobre el suelo
van atemorizando.

Mis mulas van sonando
las campanillas
y yo le voy cantando
coplas de trilla.

Manuel Rubio *El Parejo* interpreta este cante de trilla típico de Toronjo:

El mulo que lleva
es el del amo
y se viene conmigo
cuando lo llamo.
Viene conmigo
mientras juntos sudamos
cargando el trigo.

Y por la tarde
al dar de mano
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano.

VII. 4. Los cantes de trilla, los estilos de laboreo más extendidos.

Dentro de los cantes de laboreo, los más divulgados sin duda por Andalucía e incluso fuera de nuestra comunidad son los cantes de trilla. Estas canciones forman el corpus más rico y difundido por toda nuestra región, lo mismo en Huelva que en Málaga, Jaén o Sevilla. En todos estos lugares era fácil oír los cantos de aquellos hombres que, montados sobre el trillo y bajo los calores agosteros, iban engañando el tiempo y animando a sus bestias mientras duraba su monótono quehacer describiendo interminables circunferencias sobre la parva. Eso sí, aunque comparten una temática común, los cantes de trilla tienen en cada zona sus peculiaridades musicales.

José Francisco Ortega²⁹⁷ en la *Revista Murciana de Antropología* presenta un estudio sobre los *Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja* que denomina canciones de trabajo. Habla por ejemplo de los cantos de trilla. Los califica como de ritmo libre, sin compás pero con acentos, con mucha duración entre verso y verso, cantados ad libitum y donde se increpa a los animales con que trabajan.

²⁰ Ortega, José Francisco. 2008. "Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX", *Revista Murciana de Antropología*, 15: 30 – 45.

Donn Pohren²⁹⁸ se refiere a las trilleras como un cante campero tradicional de los trilladores que desgraciadamente como tanto folklore español, casi han desaparecido. Según Zatanía²⁹⁹ “los cantes de trilla o trilleras, emparentados con las tonás, no acaban de encontrar su identidad”. En 1954 Bernardo de los Lobitos (Alcalá de Guadaira, 1887 – Madrid, 1969) los canta en la pionera antología de cante flamenco de Ducretet-Thomson, pero dos décadas más tarde, en el episodio titulado *Cantes procedentes del folclore de Rito y Geografía del Cante* emitido en enero del 1972, el investigador Antonio Murciano los incluye dentro del ámbito folclórico de origen netamente andaluz y de inspiración andaluza sin concederles entidad flamenca. Desde entonces, estos interesantes cantes han adquirido mayor flamencura y popularidad gracias a las interpretaciones de cantaores tradicionales que los han recuperado para inclusión en sus repertorios de cante, más notablemente el jerezano Fernando de la Morena que los dota de misterio y hondura. En una entrevista Fernando cuenta que los siguientes versos de trilla que a menudo interpreta, son cantes que escuchó de niño en el campo:

Dale mula Jacaranda
Aprieta el paso,
Aquel nubarrón oscuro
Puede mojarnos
Y la parva está extendía
Con todo el grano.

Entre el cortijo y la era
Sólo hay un paso
Y sólo la manijera
Viene a mojarnos;
Pega tan fuerte

²⁹⁸ Pohren, Donn. 1962. *The Art of Flamenco*. Jerez de la Frontera: Editorial Jerez Industrial.

²⁹⁹ Zatanía, Estela. 2007. *Flamencos de gañanía, una mirada al flamenco en los cortijos históricos del Bajo Guadalquivir*. Sevilla: Ediciones Giralda.

Que los chorros de sudores
Van por mi frente.

Compás en su paso
Mi mula nunca lo pierde,
Si voy cantando.

En *Flamenco y trabajo*, Cruces describe los cantes de trilla de la siguiente manera:

La trilla, que llega a conformar por sí misma un cante propio, fue una de las faenas más agotadoras del campo andaluz, y dio lugar a un cante que se sujeta, como ya se ha visto, a la labor dentro de la cual es concebido: hacer la parva, conducir la collera de mulas, dar vueltas con el arado, sufrir el calor del verano... Las referencias al ganado y al trillo, e incluso la propia elaboración del cante ad libitum, de modo reiterativo, como le es propio a la soledad del campo y la falta de acompañamiento instrumental, nos permiten reconocer una práctica a la que se dedicaron hasta hace no mucho tiempo gran parte de los jornaleros y braceros de Andalucía.

Luego cita algunos versos indicando que son típicos:

Dale que dale,
Dale que trote,
Ya la mulilla del cabo,
O dale garrote.

A las tres de la tarde,
Dijo el yegüero:
Ya está la parva hecha,
Vengan los biergos.

Mi yegua marismeña
La que más quiero,
En medio de la frente
Tiene un lucero.
Cuando la miro
Trilla más con sus patas
Que el mismo trillo.

Esta parva de trigo
Vale un tesoro:
Paja como la seda,
Granos de oro.

Según Zatania, los martinetes, cantes de trilla, pregones o el canto minero son estilos que surgían en los lugares de trabajo y posteriormente se aflamencaron. El canto de trilla no es un canto de gañanía a pesar de su fuerte vinculación con el ambiente, porque no se contaba fuera del lugar de trabajo, y mucho menos con fines lúdicos o artísticos.

López Sánchez hace cuatro marcas para analizar los cantes de trilla de la comarca sevillana del Aljarafe. La primera marca hace referencia al contenido de las canciones; sus letras se refieren expresamente a algún elemento propio de la tarea:

Por lo general, estos textos poéticos están relacionados con el trabajo agrícola y la vida que se genera a su alrededor. Nuestras letras hablan sobre yeguas, potrillos y mulas. Las bestias se veían alentadas por los cantos que el trillador interpretaba y que servían al animal para serenar los bríos y coger el compás. Si bien la trilla se realizaba tanto con mulas como con yeguas, estas últimas eran las más ágiles a la hora de llevar el trote y por ende son a ellas comúnmente a las que se dedica un mayor número de canciones:

Deja a la yegua torda
Comer la parva,
Que está criando un potro
Y le hace falta.

Mi yegüita lucera
Contenta está,
Porque este año la trilla
Se va a acabar.

El cantar de la trilla
Ya lo sabemos:
Primero va a la orilla
Y luego al medio.

Ya está la parva hecha,
Vengan los biergos,
Lo que se necesita
Que corra viento.

López apunta aquí también las letras con tono humorístico que en Torredelcampo se dan más en la siega que en la trilla, ya que en la localidad jiennense era durante la siega cuando los campesinos pasaban días fuera de casa ya que la trilla se hacía en eras cerca del pueblo y donde participaban incluso las mujeres:

Cuando la llegada del viento se hacía esperar y la permanencia en la era se prolongaba indefinidamente ocasionando la irremediable separación del hogar se aprovechaba este motivo para, con coplas de tono humorístico y sobre las sospechas de adulterio que se cernían sobre el sexo femenino en general, hacer burla del hombre casado. Esta ausencia se toma como momento propiciatorio para los amores extramatrimoniales de la esposa, como es el

caso de la siguiente canción, donde además se percibe una sátira anticlerical con la inclusión de un personaje como el fraile que se beneficia del alejamiento del marido para gozar de la mujer. Además, otro elemento que refuerza esta escena lasciva es el del aire, que simboliza al amigo, al amante:

Aire, aire,
Aire y más aire,
Mi marío en la era
Y yo con un fraile.
Aire, aire
Y más aire, aire.

Otras muestran el deseo sexual o las ansias, pensamientos ligeros, por lograr a la amada que es de rango social superior y que le permitiría salir del suplicio de ese trabajo tan duro:

Arre, mulita torda,
campanillera,
¡a la hija del amo
quién la cogiera!
Dale a la mula torda,
campanillera,
¡si la hija del amo
a mi me quisiera!

Aunque, en repetidas ocasiones, la actitud y el tono que adoptan estos poemitas revierten en un canto picaresco y erótico, lleno de dobles sentidos y donde salen a la luz el uso metafórico de términos agrícolas como el “bierno” de nuestra primera canción, o términos del hogar como “chisme”, “caldera”, “tizne” de la segunda, con evidente significado connotativo sexual:

En la era Baldomero
hay un portugués,
con el biergo en la mano
vamos a volver.

Esta noche me caso,
me llevo un chisme,
me llevo la caldera
aunque me tizne.

En lo que sí coincidimos con López es que la trilla suponía un momento de jolgorio y alegría al tener los graneros llenos:

Inmediato a la limpieza y ensacado del cereal se disponía su acarreo y posterior almacenamiento en soberados y graneros para manutención del ganado durante el período invernal y para el propio consumo. Suponía un momento de alegría, la culminación de todo un ciclo con la recogida del cereal limpio y los graneros llenos. Momento óptimo para que las parejas de prometidos, dinero en mano, contrajeran matrimonio, como atestiguan algunas de nuestras coplillas, como ésta, recogida en Albaida, Bormujos y Sanlúcar la Mayor, aunque en esta ocasión parece que este propósito no llega a formalizarse:

Ya está la parva hecha
y el grano en casa,
y ahora dice la niña
que no se casa”.

López recoge otro grupo de canciones “cargadas de intención y de compromiso; de denuncia ante la desigualdad social lo que origina una conciencia de clase. Esta angustiosa realidad se constata sobre todo en las alusiones a los dueños o amos de las tierras y en la exposición de los pesares que deben soportar. Nada

como sentir en sus propias carnes aquellas prolongadas jornadas al sol para reafirmar esa diferenciación entre ambos estamentos, dando lugar al canto social, de reivindicación, si bien, nunca de forma violenta sino más bien insinuante”:

Miro pá' el cielo y digo
a mi manera,
que los panes de trigo
pa' el pobre fuera.

El trillado (r) en el campo
de estrella a estrella,
mientras pasan los amos
la vida buena.

A esa mula de punta
le gusta el grano,
aligera y no comas
que viene el amo.

Ya está la parva hecha,
señor nostramo,
danos nuestro dinero
que ya nos vamos.

Como en Torredelcampo en el Aljarafe también se habla de una especie de amor bucólico como advierte López:

Estas composiciones no sólo se van a ceñir a la labor que se está llevando a cabo, sino que los asuntos amorosos entran de continuo. En ocasiones, es la persona amada la que canta con añoranza sobre el ser querido, como sucede con estas bellas tonadas:

De la era vengo
linola, chiquilla,
de sacar el grano
de las gavillas;
y voy a verte,
que me duele el alma
de tanto quererte.

Mi mulilla lucera
sabe el camino
pa' ve a mi molinera,
es mi destino.

Aquí vemos de nuevo la diferencia sustancial entre la temática de los cantes de trilla del Aljarafe y los de Torredelcampo ya que en los jiennenses no se aprecia este tipo de letras que se reservan casi exclusivamente para la tarea de la siega.

Como en todos los cantes del campo, López también destaca el uso de apóstrofes, pronunciados arreos y llamadas de atención o afecto bien a sus bestias de labranza “que llevaban sujetas de las bridas, bien al grupo que acompañaba para alentarle en su faena, que se solían intercalar entre cada coplilla, y siempre detrás de los versos cortos, a veces incluso entre verso y verso, aunque estos añadidos, sello verdaderamente inconfundible, no forman métricamente parte de ellos:

Esta yegüita torda
tiene un potrillo. *¡Vamos!*
Si no me lo asujeta
lo coge el trillo. *¡Vamos! ¡Quillo, vamos a volverla!*
Con cuatro mulas viejas
estoy trillando *¡Dale, mula!*

Entre vuelta y revuelta
les voy cantando. ¡Helaaaaa, mulita torda!

Siendo en numerosas ocasiones estas exclamaciones las que nos ayudan a distinguir, junto con su melodía o el referirse su letra a una faena determinada, la naturaleza o la función de la canción, ocurriendo a veces que, ante la falta de estas marcas, puedan utilizarse indistintamente unas y otras letras en cualquier labor. Como ya declarara Bonifacio Gil:

El carácter de la canción (siembra, siega...) se distingue en muchas ocasiones por la música, muy especialmente por las onomatopeyas o por los llamamientos que se hacen al ganado para animarles en sus movimientos (arada, trilla).

En el Aljarafe también hallan cabida un significativo conjunto de ellas que se entrega a los contenidos humorísticos, son letras que buscan el disparate o simples juegos triviales:

Una pulga saltando
rompió un lebrillo,
la tinaja del agua
y el perrenguillo.

En la era Margarita
sembré piñones,
nacieron calabazas,
cogí melones.

No faltan tampoco las que adoptan un tono más grave transmitiéndonos enseñanzas filosóficas universales como sucede en algunas letras torrecampeñas:

Ya me decía mi mare,
ella me decía a mí,
que fuera tomando el tiempo
como lo viera venir.

Ya mi caballo no anda,
ya mi caballo murió,
todo acaba en esta vida,
también he de acabar yo.

Dicen que no me quiere
tú ni tu madre,
si una puerta se cierra
ciento se abre.

Existe un buen número de ellas con la particularidad que éstas pueden aparecer
puestas en boca tanto de un hombre como de una mujer:

Quítate de la esquina,
chiquillo loco,
que mi mare no quiere
ni yo tampoco.

Pasaste por mi puerta,
taconeaste,
viste que estaba sola
¿por qué no entraste?

Eres alta y delgada
como tu madre,
¡bendita sea la rama
que al tronco sale!

Toda la noche estoy, niña,
pensando en ti,
yo de amores me muero
desde que te vi.

E incluso a veces ese sujeto lírico no aparece bien definido:

Amores si quisiera
tengo a manojos,
pero en ti, vida mía,
puse los ojos.

Dicen que los quereles
tienen espinas,
yo tengo uno en el alma
y no me lastima.

López también recoge canciones en las que el hombre interactúa con el animal:

Son pocas las canciones que no contienen el tema explícita o implícitamente, pues este amor no se limita exclusivamente al amor humano, aquél que se dirige a un igual, ya que, en ocasiones una alusión emotiva a sus animales puede plasmar magníficamente este sentimiento. El hombre suele actuar como elemento transpositor de su forma de pensar y proceder atribuyendo a la naturaleza del animal muchas impresiones de su propia experiencia. Los animales son los que están más próximos a ellos, son sus compañeros de trabajo y fatiga y de ahí que se los personifiquen, compartan con ellos su congoja y se les haga sus cómplices. Se dirigen a ellos con afecto y admiración en tono adulator utilizando frecuentemente el diminutivo afectivo:

Arre, mulilla torda,

campanillera,
y eres la mejor moza
que hay en la era.

Caballo marismeño
pisa ligero,
que estamos empeñaos
ser los primeros.

López destaca la seguidilla como la forma métrica más consolidada en los cantes de trilla del Aljarafe. Así ocurre también en Torredelcampo:

En estas canciones de trilla se aprecia una cierta uniformidad con el resto de composiciones líricas de la tradición moderna, en especial con las canciones de bambas y nanas, donde se cristaliza un estilo formal sencillo con la cuarteta y la seguidilla como las formas más consolidadas.

Mi yegüita lucera 7
tiene un potrito, 5a
con la patita blanca 7
y un lucerito. 5a

Otras veces aparece esta seguidilla con alguna irregularidad; bien puede sufrir fluctuaciones en el orden de los versos largos y cortos resultando el siguiente patrón métrico (5,7a, 7,5a; 5,5a, 7,5a...):

Mula trillera, 5
no te comas el trigo, 7a
que luego viene el amo, 7
riñe conmigo. 5a

O bien la estructura de la seguidilla puede ver aumentado su número de versos, es prácticamente idéntica a la simple pero con la añadidura de una segunda parte con tres versos, resultando el esquema de esta seguidilla compuesta de esta forma: 7,5a, 7,5a, 5b, 7,5b, y de la que Martínez Torner³⁰⁰ veía un posible origen andaluz:

Yo me he echado una novia 7
en Olivares, 5a
que yo no se lo he dicho 7
y ella lo sabe. 5a
Y con más gracia, 5b
que yo no se lo he dicho 7
y entro en su casa. 5b

Quizás, la supremacía de este tipo de estructura se deba a que es el molde estrófico habitual de las sevillanas y, como sabemos, Andalucía es, y particularmente Sevilla, la cuna de este cante.

El otro molde estrófico es la cuarteta en su forma arromanzada (8,8a,8,8a):

Ya mi caballo no anda 8
ya mi caballo murió, 8a
todo acaba en esta vida, 8
también he de acabar yo. 8a

Tanto una como otra estrofa sostienen por razones melódicas la repetición versal de los dos últimos versos. Esta redundancia funcional da como resultado en su ejecución una estrofa de seis versos. No podemos olvidar que nos

³⁰⁰ Martínez Torner, Eduardo. 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

enfrentamos a un texto cantado y este permite ciertas libertades que no se dan en la métrica poética.

López habla de la ejecución de estos cantes por parte de cantaores no profesionales:

Por otra parte, la ejecución de estos cantos no era muy difícil de realizar y no se requerían importantes dotes de cantante ni ningún tipo de acompañamiento instrumental más que la entonación de la voz, respondiendo su son plenamente al ambiente en que se faenaba. Con frecuencia, por no decir siempre, el chasquido o trallazo del látigo acompañaba a la canción, y éste se daba con los apóstrofes añadidos al texto poético propiamente dicho.

López comenta también la estructura de los cantes:

En esta aparente sencillez formal, su entramado oracional se cimenta básicamente en dos frases simples, generalmente yuxtapuestas, y se hace extensible también a su estilo. La canción lírica popular, como manifiesta Pedro M. Piñero³⁰¹ nunca se dilata en la exposición de los asuntos, para proseguir afirmando que una llamativa economía de estilo opera en la configuración de la canción popular que queda patente, como refleja Eglá Morales³⁰² frecuentemente en su brevedad, pero también en la limitación de recursos, y en la vaguedad del tiempo, lugar y personajes.

Si atendemos a su configuración veremos cómo el modelo de disposición estructural más utilizado es el binario (A+B):

³⁰¹ Piñero, Pedro Manuel. 1999. *Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado*. En: VV.AA. *Romances y Canciones en la tradición andaluza*, (pp. 139-156). Madrid: Biblioteca Nueva.

³⁰² Morales Blouin, Eglá. 1981. *El ciervo y la fuente (mito y folklore del agua en la lírica tradicional)*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

Esta yegüita torda
tiene un potrillo,
si no me lo asujeta
lo coge el trillo.
Ya está la parva
junto a la era,
y el potro blanco
con su collera.

Por otro lado, en nuestro repertorio hallamos algunos versos que funcionan a modo de cliché; estos versos adquieren cierto grado de lexicalización y llegan a convertirse en verdaderas fórmulas de introducción a nuestras canciones. La mayoría de ellos se trasladan de forma casi exacta de unas a otras canciones, a veces con leves variaciones. Estos son los dos *incipit* más utilizados: “Mi yegüita lucera” y “Arre, mulita torda”.

Además, su característico estilo se acentúa con un vocabulario limitado y, aunque ya en desuso, bastante expresivo: parva, biergo, gavilla, trillo, era, yerba junciana, etc.; a ello hay que unir una reducida presencia de recursos estilísticos, destacando entre los más usados, a las ya citadas apóstrofes y a la prosopopeya, figura con la que se eleva a los animales de faena a la condición de seres racionales:

Mi mulita trillera
terca y arisca,
no quiere que la toquen,
lleva prisa.

La mula Golondrina
sudando va,
que se cree que la trilla

se va a acabar.

Tampoco se echa en falta en nuestras canciones otra figura que es permanente en toda la lírica popular como es el símil o la comparación. Así ocurre también en Torredelcampo

Tal y como ocurre casi siempre en esta poesía los términos de la comparación se van a tomar del entorno habitual que los rodea:

Eres como el canario
que va y se baña,
y luego se sacude
y enturbia el agua.
Yegüita marismeña,
cuánto te quiero,
como la niña quiere
su negro pelo.

Esta parquedad de imágenes, su estilo conciso y llano no hace sino identificar y dotar de un sello particular a esta poesía de trabajo rural, fiel reflejo del estado espiritual que el cantor adopta frente a determinados asuntos que le conciernen o afectan.

Por último, López también destaca la importancia de rescatar estos cantes. La actividad agrícola jugó un papel trascendental en el desarrollo y transmisión de una parte fundamental de nuestro acervo cultural. Ahora todo ese ambiente natural y de gran viveza que durante siglos, cuando no milenios, reinaba en los campos, se ha rendido ante el poder de la industrialización que ha transformado aquella primitiva sociedad agraria.

Precisamente con ese afán de perpetuar estas letras, vamos a plasmar también las letras de los cantes de trilla que se ejecutan en otras partes de Andalucía.

Antonio Colchón recoge en su obra, citado anteriormente, las siguientes letras:

Ya está trillá la parva
P'aventá el grano.
A ver si se levanta
Luego el solano.

Este cante escuchaba
Siendo un chiquillo.
Mi abuelo lo cantaba
Montao en el trillo.

Mi abuelo me montaba
En su rodilla
Mientras que me cantaba
Cantes de trilla.



Antonio Colchón

Ya aventamos la parva

Recoge el grano

Y mételo en la jarda

Que viene el amo.

¡Vámonos pal cortijo!

¡Vamos mulilla

Que empieza la faena

Para la trilla!

Recogemos también una serie de letras de cantaores consolidados dentro del mundo del flamenco. Hay que remarcar que todos los cantes los adjuntamos en el cd que viene como apéndice.

El cantaor de Puebla de Cazalla, José Menese, interpreta un cante de trilla con letra de San Juan de la Cruz:

Con mi albarda y burro

que son cosas de pobres

burros y albardas

dichoso sitio

si el ventero es cristiano

y es moro el vino.



José Menese

Tan gustoso yo vengo
de ver los toros
que apenas se me quitan
de entre los ojos

sitio dichoso
si el ventero es cristiano
y el vino es moro

Unos ojos que adoro
llevo a las ancas.
¿Quien ha visto los ojos
a las espaldas?

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

El Niño Bonela, de la localidad malagueña de Casabonela, canta esta preciosa letra:

Amarillo es el oro
Blanca es la plata
Y azules son los ojos
Ay, que a mi matan

Mírala, mírala qué alegre va hombre



Niño Bonela

Arbolito, arbolito,
Ay dame tu sombra
Que traigo un sueñecito
Ay, que me trastorna

Toma, toma

Tres horitas seguías
Llevo trillando
No me toque usted el cuerpo

Ay que estoy casmando

El onubense Arcángel canta esta trilla del Alosno en la que incluye compás y pies de un bailaor. Arcángel nos confesaba en una entrevista que “es un cante que en la zona de Huelva se hace mucho, a mi me parece muy bonito y me siento muy a gusto cuando lo canto”:

Ayyy, ayyy, ayyyy,
Ayyyy, ayyy, ayyyy, aaaahh

(mete compás y pies)



Arcángel

Soy como el oro
soy como el oro
cuanto más me desprecias

más valor tomo.

Para que lloras y lloras
corazón mío,
si llorando no ganas
lo que has perdío.

Una de las referencias actuales del cante de trilla es el jerezano Fernando de la Morena que se ha encargado de prodigar en sus recitales este cante de laboreo:

Que prepare la yegua
dile al yegüero
porque mañana es la trilla
del raspinegro.
Del raspinegro
y a la yegua del cabo
ponle el cencerro.



Fernando de la Morena

Con el sol por testigo

Yo vengo trillando
Al compás de la mula
Vengo cantando.

Dale vuelta a la parva
Ya que es temprano
Y cuida que salga mu limpio
El pez del grano.

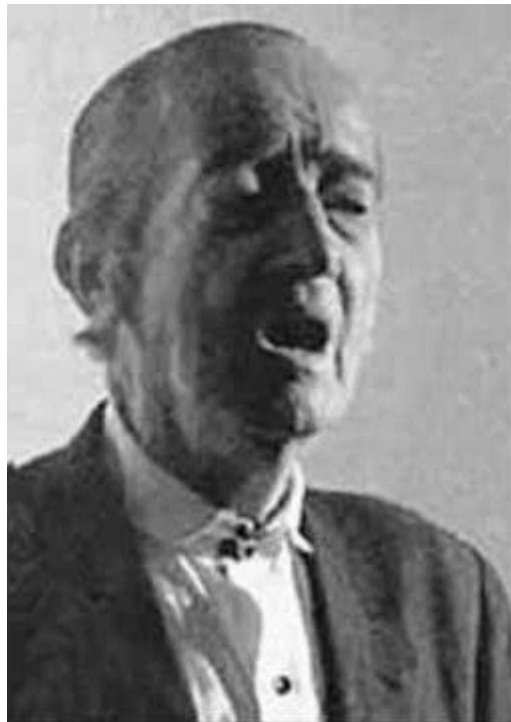
Dale mula, jacaranda
Aprieta el paso
Que ese nubarrón oscuro
Puede mojarnos.
Puede mojarnos
Y la parva está tendía
Con tó el grano.

Entre el cortijo y la era
Solo hay un paso
Y solo la manigera
Viene a mojarnos.
Compás a su paso
Mi mula nunca lo pierde
Si voy cantando.

Con el rastrillo
Vele quitando las granzas
Por el bordillo.

Aunque mucho antes de Fernando de la Morena, Bernardo el Los Lobitos grabó este cante de trilla que ha quedado como el arquetipo, el modelo para muchos aficionados que llegaron después:

A esa mula de punta
Le gusta el grano
Aligera y no comas
Que viene el amo.



Bernardo el de los Lobitos

La mula golondrina
Sudando va
Que se cree que la trilla
Se va a acabar.

Esa yegua lunanca
Tiene un potrillo
Con una pata blanca
Y un lucerito.

Ya se está poniendo sol,

Y hacen sombra los terrones,
Mirar para el manijero,
Verás qué hocico pone.

Esta parva de trigo
Vale un tesoro
Paja como la seda
Granos de oro.

Junto a la trilla que interpreta Bernardo el de Los Lobitos, la otra modalidad de trilla que se suele escuchar en los recitales de los cantaores es esta toná trilla de los hermanos Toronjo:

Pa que me desprecia
tu lengua infame
si en la espuma del oro
puedo bañarme.

Soy como el oro
soy como el oro
contra más me desprecias
más valor tomo.



Hermanos Toronjo

Para que lloras y lloras
corazón mío,
si llorando no ganas
lo que has perdío.

Lo que pueda ser
lo que pueda ser
lo que ganado tenga
volverlo a perder.

En el espectáculo “Imágenes” del Ballet Andaluz de Flamenco representado en agosto de 2015 en Itálica (Sevilla) se interpretaron las siguientes letras de trilla en boca de los cantaores Antonio Campos y Gabriel de la Tomasa:

El liviano que llevo me cabecea,
Y la carga de leña se tambalea
Y para la era vamos temprano,
Los dos juntos sudamos cargando el grano.

Mulilla jacarando aprieta el paso (bis),
Que un nubarrón oscuro viene a mojarnos
Mulilla Jacaranda aprieta el paso.



Los cantaores Gabriel de la Tomasa, Antonio Campos y los guitarristas Jesús torres y José Antonio Suárez “Cano”, durante el espectáculo.



Un pasaje del espectáculo “Imágenes”

Julián Estrada, artista de Puente de Genil, es uno de los jóvenes cantaores que se está encargando de que subsistan los cantes de trilla al incluirlos en sus recitales. Estrada nos reconoce en una entrevista que “los artistas en general son los encargados de respetar y perpetuar todo lo bueno de la música en este caso del cante. Por supuesto que les toca a los cantaores poner en liza todo lo que nos dejaron nuestros maestros e investigar y rescatar muchos cantes que siguen estando un poco en segunda fila”. Dejamos una de las letras que suele cantar Estrada:

Esquilones de plata

Bueyes rumbones

Eso sí que eran señas

De labraores

Y que la mula golondrina

Sudando va
Que se cree que la trilla
Se va a acabar.



Julián Estrada

Calentando la parva
Va el campesino
Y separa la paja
El grano de trigo.

¿Dónde fueron los cantes?
De ara y de trilla
Cambiaron, vinieron otros tiempos

Ya no se estilan.

La cantaora Ana Reverte también ejecuta este cante de trilla:

A tres yeguas castañas
Voy a enganchar
En la parva de trigo
Para trillar.



Ana Reverte

El gallo que se cruza
El perro ladra
Trae niño la horca
Vuelve la parva.

El trillo vuelta a vuelta
Mi niño está montao
Yo canto por trilleras
Mi niño embelesao.

José Domínguez *El Cabrero* se asoma también, como no podía ser de otra forma, a los cantes del campo:

El mulo que me lleva
es del amo
y se viene conmigo
cuando lo llamo.

Viene conmigo
porque juntamos sudamos
cargando el trigo.



El Cabrero

Y por la tarde
al dar de mano
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

Pero no sólo en Andalucía se escucha la trilla, en otras regiones de España también se pueden escuchar este tipo de cantes. Extremadura es una comunidad, que también ha vivido y vive del campo, y donde en las eras se ha escuchado mucho cante. La localidad cacereña de Arroyo de la Luz organiza desde hace cuatro años el Concurso Nacional de Cantes de Trilla.



El cantaor José Moreno El Cano recogiendo el galardón del III Concurso Nacional de Cante de Trilla de Arroyo de la Luz de manos del alcalde del municipio cacereño, Santos Jorna.



José María Caldito “Peineta”, último ganador del concurso arroyano celebrado el 5 de septiembre de 2015



Atrezzo del escenario del concurso de cante de trilla de Arroyo.

El alma máter de este concurso, Eladio San Juan, nos cede algunas de las letras autóctonas de Arroyo de la Luz:

Los cantes de la trilla
parecen nanas,
monótono y sencillo.
Las mulas callan.

Esta yegua castaña
tiene un potrillo
que corre por la era
y estorba al trillo...



Eladio San Juan

Dale mulilla torda.

Dale a la parva.

Orgullo de “La cumbre”

Rosa del alba.

¡Arre, mula!...

Tengo mulas castañas.

¡Qué maravilla!

Las mejores de España

para la trilla.

Dale, mula castaña.

“Los cascabeles...”

Que el trillo que tu llevas

muele que muele...

Grito:

-¡Mujé, dame el botijo que tengo sed!

Esta yegua serrana

tiene un potrillo.
Si no niega las trazas
lo veo en el trillo.

¡María, dame el botijo, que tengo la garganta seca!...
¡Soo...Mula... que andas cuando quieres...

Cerca de la Charca Grande
tengo la parva,
y mi mula con aire
trilla y no para...

Tengo hecho un hastial
que mira al cielo
con cien haces de trigo
trillarlo espero.

En la era “La Cumbre”
tengo la parva,
si esta mula corriera
hoy terminaba.

Este niño yuntero
tiene diez años
y quiere trillar solo.
¡Qué gran muchacho!

Desde la era se ve el Arroyo
y yo en el trillo
pensando en mi morena
y en los chiquillos

Cuatro mulas castañas

¡Ay qué collera!

Para trillar la parva

son las primeras.

Tengo un mulo castaño

de gran altura,

el padre fue caballo,

la madre burra.

Tengo una mula torda

falsa y esquiva,

me rompe los bozales

frena y no tira.

Tengo dos mulas romas.

¡Qué maravilla!

Aunque son mulas falsas

aran y trillan.

La parva se ha terminao.

Las bestias duermen,

y yo espero el buen aire

que es de poniente.

La parva está trillada.

Tranquilo el mulo...

El aire del solano

pronto y seguro.

Aún se escucha en los sueños

“Cantes de Trilla”

Sólo queda el recuerdo

Ya no se estila...

A la luz de la luna

tiendo la parva.

La Charca está tranquila.

Ya nadie canta.

A la luz de la luna

brilla la parva,

moneda sobre el suelo.

Grano mañana.

A la luz de la luna

Tendí la parva.

Ven morena temprano

Para trillarla.

Yo trillando la parva

y tu lavando.

Hay cantes del pandero.

Miro y me callo.

Luna llena de espigas

tengo en la parva.

Sudor en la camisa,

grano en el alma.

Es la trilla, serrana

“Nana en la era”

Ya quedan pocas mulas.

Ya no se siega.

Ven, aire de poniente
para limpiar
que en el cielo oscurece
y el sol se va.

Levanto fuerte el liendro.
La paja vuela...
Se enamora del viento
y el grano deja.

No lejos de mi pueblo
tiendo la era.
La pisa mi caballo.
La mies se quiebra.

¡Arre, goloso...

Este caballo tordo
se come el grano.
Me rompe los bozales.
Me riñe el amo...

Esquilones retumban
sobre las eras.
Los moscardones zumban
y el sol calienta.

El arado, la siembra...
Los segadores.
El carro con los haces.
Trilla de amores.

Despierta, mi morena,
que el sol me pilla.
Échame la merienda
que voy de trilla.

Los tiempos de la trilla
duermen tranquilos.
En un rincón se guardan
Collera y Trillo.

Los tiempos de la trilla
no me recuerdes,
que fueron tiempos duros.
Nadie los quiere.

El muchacho se duerme
sentao en el trillo
Si no canta una copla
cantará el grillo.

Cuatro mulas rumbosas
pisan la parva.
Una rosa de fuego
sudor me manda.

Que ganas tengo, niña,
de ver el grano
metido en los costales
ya sobre el carro.

El trigo se va al molino,

y la cebada.

Todo duerme en el aire

la piedra canta.

Recogemos el grano,

luego la paja,

al pecho se me pega

y a la garganta.

Sácame el agua, mujer,

que vengo lleno,

de esa paja que pica

por todo el cuerpo.

La parva se ha terminao,

espero el aire,

ese aire gallego

fresco, grande y constante.

Tengo en el campo la era

algo apartá,

La comida me lleva

mi resalá.

Estoy harto de mirar

y no la veo,

agua fresca me trae

beberla quiero.

Dale mulilla, dale,

dale otra vuelta.

Dale mulilla, dale,

dale otra vuelta
que la parva es muy grande
y el sol se acuesta...

El sol se acuesta, mula...

Dale otra vuelta
que a ti te espera el pienso
y a mi me espera.

Que a ti te espera el pienso
y a mi me espera...

-¡Vamos, castaña!...

Una arroyana, guapa,
de piel morena.

Dale mulilla, torda,
dale otra vuelta...

Dale mulilla, torda...

Dale otra vuelta....

Silbar...-¡Aire!...

El agricultor José Parrón de 74 años y conservador de los cantes de trilla de esta localidad cacereña, nos relata algunas letras:



José Parrón

Remolino en la era
es mu dañino
porque llena de tamo
el trigo limpio.

Por el carril del cerro
suenan cencerros
vienen cargaos de mieses
pa trillarlos luego.

El amo en la era
le dice al manijero
manda al zagalillo

a por una carga agua
al pilar Varguero.

El temporero no se despacha
porque trilla, balea
suena y macha.

García Mateos recoge también esta letra como cantar de trilla de Extremadura y que Porrina de Badajoz haría popular por serranas:

Ventanas a la calle
son peligrosas
pa los padres que tienen
niñas hermosas.

Letras de cantes de arado, siega y trilla, unas labores campesinas que ocupaban a cuadrillas de trabajadores temporeros durante largos períodos de tiempo, y hoy son reemplazadas por potentes segadoras, trilladoras o cualquier otra máquina cosechadora que en unas pocas horas efectúan la campaña. Un tenaz y definitivo proceso desestabilizador para nuestra poesía tradicional que se desvaneció junto al escenario de exaltación poética de fechas pretéritas.

En definitiva, este apreciable conjunto de composiciones recopiladas nos ofrece una visión general de la riqueza que atesora el cantor anónimo de nuestro campo, siendo una muestra más de cómo la lírica tradicional ha vivido en cualquier rincón de esta zona acompañando las distintas actividades campesinas, exaltando todo un universo de sentimientos y conductas, y que por ello merece ser elevado a un nivel de dignidad lejos de complejos de inferioridad.

“Tiene más cultura un hombre del campo que un lord inglés”.

Entrañas mías,
las entrañas mías,
como me hieren el alma
las cosas de Andalucía.

Porque la verdad del cuento
del abandono del campo,
la saben bien unos cuantos
que no tienen sentimientos.

El campesino andaluz,
rota la espalda y las manos,
se ha olvidao nombrar a Dios
de tanto decir "mi amo".

Con las manos hechas jirones,
campesino te has quedao
y han empapao los terrones
la sangre que has derramao.

Con los huesos doloríos,
quemaíto por el sol,
con el rostro entristeció
sin tener voto ni voz.

Entrañas mías,
las entrañas mías,
como me hieren el alma

las cosas de Andalucía.

(*El Turroneo – Tangos de Andalucía*)³⁰³

VIII. Seminario sobre los cantes de laboreo

Como ya hemos comentado en capítulos precedentes, uno de los principales objetivos de esta tesis doctoral es la recuperación y conservación de los cantes que se han practicado por la campiña de Torredelcampo. A pesar de la importancia de reflejar en este trabajo las letras de gañanas, cantes de siega y de trilla que hemos recogido, todo este esfuerzo caería en saco roto sin la continuidad en el tiempo y la implicación de la sociedad torrecampeña. Un aspecto muy interesante es la prolongación de este proyecto en las aulas con una futura unidad didáctica o la inclusión de este trabajo multidisciplinar en algunas asignaturas. Tendría cabida en historia, ya que ofrece un repaso histórico por los últimos siglos del municipio, de la provincia y Andalucía. Por supuesto, sería muy interesante su inserción en la asignatura de Música, ya que son unas melodías muy ricas y además forman parte de nuestro legado musical más cercano. En Lengua y Literatura, se podría analizar las estrofas y la temática de las letras así como el lenguaje que se usa. Una infinidad de posibilidades que están al servicio de maestros y profesores, tanto torrecampeños como de la provincia jiennense, que son copartícipes y corresponsables de que perviva esta parte de nuestra historia.

³⁰³ Mancheño Peña, Manuel (El Turroneo). 1978. *Así lo siento*. España: Olivo.



VIII. 1. Charla ilustrada en el IES “Miguel Sánchez López”

Con el objetivo de que los jóvenes torrecampeños conozcan estos cantes y letras, en junio de 2015 realizamos un seminario ilustrado, una charla didáctica e instructiva en el Instituto de Enseñanza Secundaria “Miguel Sánchez López” de Torredelcampo.

La sesión se dividió en la siguiente estructura:

- 1) *Presentación e introducción.* Con una duración aproximada de cinco minutos, en la primera parte de la charla, nos presentamos como unos torrecampeños más implicados con la cultura y la historia de nuestro pueblo y realizamos una síntesis de nuestro trabajo.
- 2) *Exposición de las letras.* Presentación y exposición del origen, estrofas y lectura de algunas de las letras desgranando el sentido de las mismas. Tuvo una duración aproximada de 20 minutos.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- 3) *Práctica y audición.* Tras las letras, llegó el núcleo principal de la charla con la audición de los cantes de gañana, siega y trilla. Esta parte duró quince minutos.
- 4) *Conclusión y despedida.* Dejamos claro el objetivo de la sesión: que los cantes no caigan en el olvido y que se conozca una tradición laboral y musical de las gentes del campo. Aproximadamente duró 10 minutos ya que hubo interacción con los estudiantes.
- 5) *Proyección del video documental.* El vídeo, con una duración de 12 minutos, recoge testimonios de agricultores y por ello quisimos cerrar la clase con su proyección para que los alumnos palpasen declaraciones en primera persona de mayores de la localidad que han ejecutado esos cantes y realizado esas tareas agrícolas.
- 6) *Ejercicios.* Esta parte no se desarrolló en el aula, sino fuera de la misma. Realizamos una entrega de ejercicios a los alumnos que rellenaron en sus casas para posteriormente comentar el resultado con el profesor Moreno quien nos entregó los resultados.



Una sesión introductoria a una quincena de alumnos de 4º de ESO, del grupo B concretamente, de este centro torrecampeño. Daniel Moreno Roselló, profesor de Lengua y Literatura, nos cedió gentilmente el aula para exponer nuestra presentación.

La sesión comenzó, apoyada en un Powerpoint, con un breve repaso histórico de Torredelcampo y la importancia de la agricultura en el municipio hasta llegar a cada uno de nuestros tres cantes. Explicamos las tareas correspondientes a cada uno de ellos así como las características literarias y musicales.

Las letras no fueron escogidas al azar, elegimos algunas que hablaban de las características de los cantes del campo, otras picaronas para la siega y también algunas que hacían referencia a hechos históricos para que los alumnos aprendieran o repasaran los acontecimientos de los que hablan las letras. Así una de las elegidas para la siega fue:

El Rey de España perdió
Ay, el peñón de Gibraltar
que yo me pierda contigo
que eso no compone ná.

Con esta letra repasamos el Tratado de Utrecht de 1713 por el que España perdió Gibraltar y tuvo que entregarlo a Gran Bretaña.

Tras cada modalidad, los alumnos escuchaban ese cante de la voz en directo de José Alcántara, que nos acompañó para ejecutar la gañana y el cante de trilla. El objetivo de que lo oyesen en directo era que los alumnos lo sintiesen como una música viva, que todavía se practica y no como una pieza museística desprovista de actualidad. En la siega, los alumnos escucharon un cante de Juanito Valderrama para que así percibieran la importancia de estos cantes que hasta un maestro como él grabó.



Los estudiantes escucharon con atención toda la sesión, aunque se distrajeron un poco en la proyección del vídeo al final de la misma, quizás ya por el cansancio y por la inminente llegada de la hora del recreo. Aunque sí es cierto que atendieron más a los testimonios de los mayores que aparecían en el documento audiovisual.

Una vez finalizada, los alumnos incluso se atrevieron a preguntar por estas tareas y por los cantes. Entregamos una serie de ejercicios sencillos, pero con el objetivo de que los estudiantes captasen la esencia del proyecto. Unos días más tarde, cinco de ellos entregaron al profesor los ejercicios resueltos. En esos documentos (que adjuntamos en el apéndice) podemos ver cómo los alumnos han aprendido la funcionalidad de estos cantes. Así, Carlos Zafra Cuellar afirma que “su objetivo fundamental era entretenerse en el campo porque antes no había radios ni nada, por lo cual los campesinos cantaban. Estos cantes estaban bien, ya que antiguamente no había nada para entretenerse, así que cantaban para que ir al campo fuera más divertido”.

Zafra también reconoce que sus abuelos le han hablado de estas tareas: “Me contaban que se iban durante días o semanas a los cortijos con sus abuelos”.

Su compañero, Raúl Moral Sánchez tiene claro que “la mayoría de la población de Torredelcampo se dedicaba en el siglo XVIII a la agricultura y la sociedad se dividía por escalones, según la posesión que uno tuviera”. Moral añade que “llevan razón los trabajadores cuando dicen que se les pasa el tiempo más rápido. Además, si se canta bien, es bonito y entretiene. También es bueno saber sobre las costumbres de nuestros antepasados y en qué trabajaban y sembraban en el campo”.

Otro alumno, Pedro Expósito Chica, considera que “estos cantes son bastante importantes e interesantes porque se están perdiendo, eran una forma muy peculiar de entretenerse todos ellos”. Expósito habla de la estructura de la sociedad “separada desde señoritos, luego había gente con más yuntas de mulos y otras personas con un solo mulo y se aparceaban”.

José Carlos Jiménez Godino recoge en su ejercicio el carácter picaresco de los cantes de siega, la importancia de estos cantes de “hacer el trabajo más ameno” y el hecho de que ya no se escuchan por los campos se debe a “la mecanización”. Además, Jiménez reconoce que sus abuelos le han hablado de este tipo de tareas agrícolas, “de la dureza de trabajar en el campo y el sol castigador que daba con sus rayos verticales”. El joven estudiante cree que los cantes “son bastante interesantes pero lamentablemente se están perdiendo. Es bueno que se hagan este tipo de reflexiones para informarnos de tradiciones antiguas que no hemos visto porque esto es historia y es importante que no se olvide”.

Otra estudiante Andrea López nos afirma que estos cantes ya no se escuchan en el campo “por los ruidos de los tractores, ya no escuchas ni cantar ni nada y por eso se han perdido”. Aún así, los reivindica: “Yo opino que estos cantes

deberían de seguir cantándose pero con el paso de los años se ha perdido este tipo de cantes. Me gustaría que se siguieran cantando”.

El profesor Daniel Moreno considera muy positiva la experiencia con una acogida bastante buena por parte del alumnado torrecampeño:

Valoro la actividad de forma positiva, aunque como se sabe siempre existirán unos cuantos alumnos que no se interesen por ningún tema, pero eso es otro tema. En concreto, la acogida que tuvo esta sesión fue bastante buena, tanto los cantes del laboreo como las propias tareas y sus secretos despertaron el interés y la atención del alumnado. En mi opinión, creo que siempre que se traten temas vinculados a nuestro origen sociocultural, con los que los alumnos aprendan cómo podía haber sido su vida años atrás, se captará su atención. Por otro lado, es obvio que el conocimiento compartido sobre las labores del campo los reúne y provoca su predisposición y participación ya que todos en sus casas oyen hablar de esas tareas y la mayoría quizá las haya experimentado. Del mismo modo sucede con el flamenco, parece que la figura de Juanito Valderrama tiene un influjo importante en vuestra tierra, lo que origina un interés natural por esta maravillosa música.

Según Moreno, este material es extrapolable a sus clases en el instituto incluso a una unidad didáctica:

Estos cantes se pueden convertir en una unidad didáctica. Todo lo que sea cultura propia no es que se pueda insertar, es que debería integrarse en las clases. A lo largo de su andadura escolar aprenden miles de conocimientos que son remotos para ellos –la tundra, las capitales africanas, las guerras púnicas, los reyes godos... por poner algunos ejemplos- esos conceptos son fundamentales en su formación, pero antes de llegar a ellos deberían ser conocedores de su entorno: su cultura, su arte, su historia. En definitiva, claro que podría insertarse y sería muy interesante. ¿Asignaturas? Música por los

cantes en sí, Historia por las labores, Literatura por el contenido de las letras y su métrica...



VIII. 2. Aplicación didáctica

La aplicación didáctica de esta tesis se llevó a cabo con el objetivo de que el alumnado conociese y valorase los cantes de labor que se practicaban en Torredelcampo al igual que en otras provincias hasta más de mediados del siglo XX. Rescatar y difundir, es el leitmotiv de este trabajo. Asimismo, se les guió para que por sí solos llegaran a la conclusión de que esos cantes deberían pervivir porque son una muestra de la cultura musical, social y humana de la vida en el campo que brotaba de esas labores no hace tanto. En general, los alumnos descubrieron la existencia de estos cantes ya que no los conocían; en gran medida, profundizaron en el conocimiento de las labores del campo que, aunque no ignoraban, sí que desconocían su arte y técnica. Ambas realidades les suscitaron un interés visible, pues su actitud era atenta e inquieta, la manifestaban mediante preguntas a Antonio Alcántara y José Alcántara o a

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

través de comentarios acerca de los relatos de sus abuelos. Esa atención debemos valorarla puesto que el seminario se les impartió estando evaluados, es decir, con sus obligaciones cumplidas y finalizadas. Conviene repetir que a pesar de esa circunstancia su conducta fue interesada y participativa.

A lo largo de la sesión aprendieron también la función meloterápica de estos cantes y la comprendieron a la perfección. “La música amansa a las fieras”, dicen. Para que el esfuerzo se sobrellevase mejor, los gañanes se entretenían como muchos de los estudiantes llevan a la práctica con la música, en su caso la que escuchan en sus móviles mientras estudian, corren o practican cualquier actividad.



Se ilustraron en la sociedad que dominaba desde el siglo XVIII hasta pasada la mitad del siglo XX. Con esa panorámica, entendieron la suerte que se tiene actualmente disponiendo de una educación y sanidad pública por no entrar en todas las comodidades que tenemos en casa hoy en día. Les llamó mucho la atención el hecho de que existiera una distancia tan grande entre los señoritos y los gañanes, desigualdades que les ayudan a tener más conciencia social que aún hoy ni siquiera se ha conseguido y que incluso ellos consideran imprescindible.

En cuanto a los cantes y las labores, esas actividades les abrieron los ojos, los transportaron a sus orígenes, a los recuerdos e historias familiares y observaron que son realidades que no se deberían olvidar. Para ellos, como después plasmaron en los ejercicios, son manifestaciones de nuestra cultura que nos enriquecen. De la gañana, aprendieron sus letras, la época del arado, el aparejo, se les explicó cómo se araba el campo, cómo se aparceaban los gañanes y, por último, escucharon el canto de la gañana en la voz de José Alcántara. Se divirtieron mucho, como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la edad en la que están, con las letras picaronas de la siega. A pesar de que la siega fuera de junio a agosto, “la primavera la sangre altera” dicen y ellos tienen la sangre de sus hormonas disparadas. Con la trilla “hicieron el agosto” y conocieron la ingeniosa técnica de aventar o hacer el pez en la era, actividades que a muchos de ellos hasta entonces les sonaban a mandarín.

Como conclusión de esta aplicación didáctica, podemos extraer la que ellos mismos dedujeron tras la sesión y manifestaron en los ejercicios, -que no es casualidad que coincida con nuestro objetivo-: estos cantes, que de forma indirecta les pertenecen, se están perdiendo por culpa de la mecanización y la modernización del campo, pero no debería ser así; tendrían que pervivir porque son un patrimonio cultural que no puede caer en el olvido. Ese es el gran objetivo que se marcaba esta sesión y se podría decir que se consiguió ya que el sentir del alumnado fue ese: se deberían conservar esos cantes porque enriquecen nuestra cultura.

IX.- Conclusiones

“Hay muchos cortijos abandonados cayéndose. El campo se ha quedado más solo, las yerbas ignoradas tienen nombre para los herbicidas implacables, abejas y abejarucos se refugian donde pueden contra enemigos comunes, las herrizas son más que nunca lugares donde la hermosura se acoge y la libertad reina, los chaparros, ya encinas, esperan estremecidos a la primavera. Golondrinas, vencejos y tórtolas siguen tornando y anidan en olivos apartados o techos de cortijo en abandono”.

(José Antonio Muñoz Rojas, *Las cosas del campo*)

En este capítulo, vamos a resumir todos apartados anteriores a modo de conclusión. El primer capítulo de este trabajo esboza ya algunas conclusiones desde la propia denominación de los cantes objeto de nuestro estudio que cuentan con un auténtico marasmo terminológico y clasificatorio. Hemos leído a los diferentes entrevistados referirse a gañanas, cante de besana, temporeras, arjoneras, gañaneras e incluso por otras zonas de Andalucía a este cante lo llaman pajarona. Es más, algunos campesinos entrevistados llaman a la gañana tanto con este nombre como arjonera o temporera en la misma frase para referirse al mismo tipo de cante. Es cierto que en Torredelcampo y su comarca predomina el nombre de gañana para referirse al cante que hacían los campesinos en la besana, aunque algunos agricultores lo denominan también arjoneras. Es curioso, ya que en Arjona no llaman así a este cante. Quizás pueda deberse a la proximidad de la campiña de Torredelcampo con la localidad arjonera y que al ejecutarse estos cantes en esa área geográfica, los campesinos las relacionaran con ese municipio. Incluso la influencia arjonera también se percibe en el acento de los torrecampeños, ya que conservan el seseo al igual que en Arjona y Andújar, a pesar de que no se sesea en ningún pueblo colindante con Torredelcampo. Se puede decir que al estar la mayoría de sus tierras próximas a Arjona y muchos de sus habitantes cultivándolas, la influencia de la zona este de la provincia sea más

fuerte en Torredelcampo. Los hermanos Hurtado Torres aseguran que durante finales del siglo XIX y a principios del XX se conocía, de forma generalizada a los cantes de la siembra como arjoneras, aunque “en Arjona nadie guarda hoy memoria de este cante, ni de ningún otro”. El agricultor de 94 años, Francisco Villar, recuerda que “en Arjona cantaban unas arjoneras los gañanes que eran como las gañanas”. Esta última frase es una muestra más del uso aleatorio de ambos términos por los agricultores torrecampeños. Por poner un poco de orden en este caos terminológico, nosotros hemos llamado gañanas a los cantes de arado, que en esto sí que parece que hay más consenso y al conjunto de estilos que engloban el arado, siega y trilla nos hemos referido como cantes de laboreo. En cuanto a los cantes de siega hay más uniformidad en su denominación y en los de la trilla también aunque algunos cantaores o investigadores las denominan trilleras, pero en Torredelcampo todos los entrevistados hablan de “cantes de trilla”.

Otra consideración a tener en cuenta es que los cantes de laboreo han quedado habitualmente fuera de los repertorios flamencos y ante este hecho, además de analizar las causas de esa desafección a estos estilos, otra de las preguntas que nos hemos planteado es la siguiente: ¿son flamencos los cantes de laboreo?

A través de nuestro estudio, análisis y la opinión de diversos expertos en la materia hemos intentado responder a esa pregunta. Hay estudiosos como los hermanos Hurtado Torres que defienden a ultranza y dignifican este tipo de cantes de laboreo a los que sitúan en un lugar privilegiado del árbol genealógico del cante. Para los investigadores sevillanos estos cantes constituyen un corpus musical de primerísimo orden y deben poseer por derecho propio el calificativo de cantes matrices. Incluso estos investigadores creen que la incultura musical condena a estos cantes al ostracismo y no descartan una mano negra que los aísle del repertorio flamenco.

En esa misma línea se muestra el flamencólogo cordobés Agustín Gómez quien considera que los cantes campesinos son esenciales para explicar los orígenes del flamenco.

Radicalmente opuesta es la postura de Rodríguez Marín quien aseguraba en el siglo XIX que el canto no nace en el tajo, ni en la fiesta, ni al compás del sillín del trillo y sí al compás del fuelle en la fragua, macho contra el yunque. Otro de los estudiosos que niegan rotundamente cualquier relación alguna con el flamenco es Pedro G. Romero. El polifacético artista cree que la primera ola etnográfica que recoge el flamenco vincula estos cantes con las coplas populares y de ahí, según él, viene el error. Todos los folcloristas, excepto Demófilo, veían que el flamenco rompía con las construcciones tradicionales, pero hasta la traducción tardía de los trabajos de Schuchardt esta idea asilvestrada siguió prosperando, afirma quien se pregunta: ¿Tienen que ver con el flamenco?, todo puede tener que ver con el flamenco y más toda fuente popular, responde y agrega que “a nadie se le ocurre, excepto a los hijos del nuevo giro etnográfico que el flamenco asume a partir de los años 50, que en el campo el esfuerzo laboral y la fatiga sean compatibles con las modulaciones propias del flamenco, si bien, ante el etnógrafo de campo, los intérpretes sugestionados han aflamencado sus interpretaciones con el mismo éxito que las desenfamencan cuando el estudio viene buscando otra cosa”. Según el onubense, “desde la andaluzización del flamenco a partir de 1982, todo el mundo está empeñado en uniformizar las expresiones populares andaluzas y el flamenco cumple un papel legitimador de esas operaciones”.

El flamencólogo Juan de la Plata rechaza incluir estos cantes dentro del flamenco y los engloba en folclore local. Al igual que Pedro G. Romero, el investigador murciano Guillermo Castro Buendía cree que los cantes campesinos de Jaén y Córdoba se han desvirtuado o modificado de su forma originaria. “Estos cantes aún conservan la estructura y armazón musical de la forma originaria, presentan un alejamiento en su función de canto de trabajo, por el excesivo uso de melismas y su intención de canto de lucimiento. Quizás se deba esto a que algunos de los intérpretes de las grabaciones sean cantaores aficionados”, afirma Castro.

Es posible que al tratarse de unos cantes que se transmiten por tradición oral sufran “contaminación”, variaciones o recreaciones que cada intérprete le haya dado a estos cantes. Es cierto que muchos de los agricultores entrevistados “aflamencan” los cantes de laboreo y se hace muy difícil determinar el origen musical de los mismos, aunque esto también ocurre con otros estilos flamencos que se escuchan en la actualidad que difieren mucho de lo que grabaron otrora Marchena o Vallejo. El investigador Faustino Núñez atribuye al intérprete la cualidad de que estos cantes sean o no flamencos: “Estos cantes se pueden considerar o no flamencos dependiendo del intérprete, cuando lo hace un hombre en el campo es obviamente parte del folclore, si lo reinterpreta en clave artística un cantaor como Bernardo de los Lobitos, entonces es flamenco”, asevera Núñez. Al igual que Faustino Núñez, el antropólogo Rafael Cáceres afirma que son los artistas quienes le imprimen un sello flamenco a estos cantes: Cáceres distingue también entre los cantes camperos que define como verdaderos cantes de trabajo y los de la fragua o las minas que son recreaciones artísticas de estas labores. La diferencia principal está en la ejecución. Las versiones folclóricas reproducen esquemas tradicionales, requiere menos facultades vocales lo que permite que puedan interpretarlas “cualquiera”.

Otro antropólogo como Fernando González-Caballos sí que inserta estos cantes dentro del flamenco y achaca su exclusión del repertorio de cantaores a las modas o usos estéticos del flamenco e incluso a la casualidad. “Todos estos cantes forman parte del flamenco, sin ningún género de dudas. El hecho de que hayan quedado fuera del repertorio obedece más a la moda y los usos estéticos del flamenco que a su valía como cantes por sí mismos. No obstante, depende de los intérpretes porque Fernando de la Morena y algunos cantaores jerezanos -hijos o familiares de gañanes- los siguen practicando, al formar parte estos cantes de su propio universo y del contexto en el que crecieron. El proceso o no que han sufrido estos cantes es complicado de explicar porque las causas que llevan a que un cante evolucione, se adapte o se transforme ni son científicas, ni tienen porque

obedecer a una ecuación causa-efecto. En el flamenco como en otros artes, muchas veces ocurren las cosas por capricho, casualidad, moda...”.

Los bailaores Rafael Paños y Nani Estévez también apuntan a los prejuicios, las modas o al desconocimiento como posibles causas de que estos estilos se hayan prodigado poco en el baile: “Nosotros deseamos que las próximas generaciones vean lógico el bailar una gañanera, un cante de siega, una trilla o una temporera. Afortunadamente hoy, ya no es tan extraño. Nosotros, al igual que muchos compañeros, creemos que todo se puede y se debe bailar siempre desde la coherencia y el conocimiento”, comentan. Esta misma teoría la sostiene Lolita Valderrama.

Hay cantaores como Julián Estrada o Enrique Soto que afirman que estos no se han prodigado en el flamenco por puro desconocimiento de los mismos por parte de los artistas. Incluso otros estudiosos aluden a motivos geográficos o a la dicotomía campo – ciudad. Así Norberto Torres asegura que han quedado fuera de los repertorios flamencos por su marcado carácter rural. “Siendo el flamenco un fenómeno urbano, este marcado carácter rural hizo que no llegaran a integrarse en el nuevo repertorio flamenco de segunda mitad del XIX. No han sufrido un “aflamencamiento” como los cantes de las minas, también con fuerte temática rural, debido a sus orígenes de intérpretes agricultores- braceros emigrantes porque éstos últimos no se beneficiaron del incipiente movimiento social relacionado con la industrialización internacional del XIX”, afirma el almeriense.

El investigador y compañero de este programa de doctorado, Juan Diego Martín, también otorga importancia a la procedencia de cada cantaor en la difusión de estos cantes: “Un arte, como el flamenco, en el que lo que el que canta pone de origen, de su forma de ser y de sentir, es tan importante, no puede dejar de lado la procedencia y la influencia que eso tiene en lo que se canta y en cómo se canta. Yo pienso que hay un tipo de cantaor que rezuma campo y también pasa lo mismo con la afición. El artista, por lo general proveniente de pueblos de interior, creo que tiene una sensibilidad especial para estilos y letras que hablan del campo.

Hablo por ejemplo de Juaniquí de Lebrija, El Gallina o más recientemente en El Cabrero, Miguel Vargas o José Menese”, apostilla Martín.

Rafael Cáceres recoge el guante y apunta al origen de los artistas como posible causa de la exclusión de estos cantes: “Una parte considerable de los artistas proceden de ámbitos urbanos alejados del mundo del campo, pocos cantaores hay ligados al mundo agrícola”. Idea que también sostiene el escritor Juan José Téllez: “La geografía de esos cantes podría determinar alguna de estas cuestiones, como pudiera ser el caso de Torre del Campo, con sus gañanas, cantos de siega y trilleras, que han tenido pocas voces flamencas que las difundan, más allá del estricto entorno comarcal”. Fosforito se apunta a esta teoría y afirma: “Han quedado fuera de los repertorios de los cantaores por su extremado carácter rural”.

Otros teóricos abren muros infranqueables entre el mundo flamenco y el folklore y establecen una dicotomía casi irreconciliable entre los dos conceptos. Verbigracia Ricardo Pachón quien en una conferencia impartida en Granada considera que “en los tiempos que corren la confusión entre el arte flamenco y el folclore andaluz ha llegado a niveles tan altos que no estaría mal empezar a desbrozar esas confusas lindes que los separan.

El flamencólogo y creador de la serie televisiva “Rito y Geografía del Cante”, José María Velázquez-Gaztelu, no establece la dicotomía flamenco/folclore ya que los engloba dentro de una gran familia. Velázquez-Gaztelu los califica como flamencos a pesar de que no se hayan comercializado. “Pienso que su escasa comercialidad y lo inadecuado para resultar brillantes en un concierto son las razones principales por la que han quedado fuera de los repertorios flamencos”, asegura.

En la misma línea que Gaztelu, se postula Juan José Téllez quien subraya la complejidad de establecer fronteras entre el flamenco y otras formas del folclore tradicional por la enorme diversidad y conglomerado de culturas que hicieron

posible la música flamenca: “El flamenco es fruto de la diversidad y una de las señas de identidad cultural que rompieron claramente con el intento de unificación del pensamiento”, sentencia Téllez.

El sociólogo Gerhard Steingress considera que el cante flamenco no es folclore, pero una de sus raíces más potentes ha sido el folclore campesino: “El arte flamenco consistió en su transformación según un modelo musical que permitió o exigió de los intérpretes convertir su esfuerzo en marca registrada para un público (sub)urbano bastante alejado del campo, pero con una mentalidad anclada en el campo”, asegura el investigador austríaco.

Opiniones variopintas pero de las que se pueden extraer que estos cantes, se consideren flamencos o no, han tenido su importancia en la conformación del arte jondo y sirven para enriquecer una música tan rica y vasta como la nuestra. Podemos ver que prácticamente todos los artistas entrevistados le confieren al campo una importancia clave en la conformación del flamenco aunque en ocasiones, como afirman los jerezanos sea solo como escenario de otros cantes que se desarrollaban en las gañanías. Pero si nos atenemos a los cantes de laboreo, la mayoría los encuadran dentro del folclore, pero también reconocen que la no inclusión de los mismos en los repertorios se debe a factores como las modas, el desapego a lo rural o la falta de “industrialización” y por lo tanto poca mercantilización de estos cantes. Ya sean flamenco o folclore, se les denomine de una forma u otra, lo que queda claro es que estos cantes poseen una enorme riqueza musical, literaria y antropológica como hemos podido observar en los capítulos precedentes.

Otro hecho a tener en cuenta es la diferenciación por parte de algunos cantaores del flamenco que se cantaba en las gañanías, en los cortijos, a lo que se cantaba mientras se realizaban tareas agrícolas. Estela Zatania, autora del libro *Flamencos de gañanía* asegura que “fue una sorpresa la afirmación de algunos de los entrevistados que lo que se cantaba en los cortijos no fue contemplado, ni muchísimo menos, como arte porque fue algo que ellos hacían como parte de la vida cotidiana”. Francisca Peña “Frasquita” así lo confirma: “De día mis abuelas

cantaban cosas de cortijo, del campo, coplé, no era cante cante, cada uno hacía una cosa, luego otra... De noche en la gañanía se liaban a cantar por bulería, por soleá, por siguriya, por tó...”.

El cantaor jerezano Luis Fernández “El Zambo” es más rotundo: “el campo es una cosa y la gañanía es otra, la gañanía era pa divertirse, que no había otra manera de divertirse que cantando por bulería. Se cantaba la trilla cuando se estaba trillando, en medio de la era”. Y lo atestigua María Soto “María Bala”: “La trilla no era el cante nuestro, no se cantaba nunca en Jerez, lo cantaba el que estaba trillando en el campo”.

Los entrevistados torrecampeños también separan estos cantes de los estilos flamencos, es decir, en el campo se escuchaban gañanas, cantes de siega o de trilla y en las tabernas fandangos, granaínas o soleares. Los cantes campesinos estaban reservados para las tareas agrícolas y se escuchaban entre surco y surco, mientras que los estilos más tradicionales como los fandangos y soleares se postergaban hasta el final de la jornada. Otra observación importante es la relación entre el campo y los flamencos. Podemos distinguir claramente entre el flamenco que se hacía en las gañanías, en los cortijos una vez terminada la faena donde se cantaba por soleá o por bulerías y entre lo que se cantaba en plena tarea agrícola: los cantes de laboreo. Podemos afirmar que gran parte de la identidad flamenca o protoflamenca se forjó en los campos en tiempos históricos cuando casi todo el mundo era campesino. Pero estos cantes no han tenido mucho éxito en los repertorios flamencos, ya sea por su carácter funcional, marginal o incluso por las modas u otras intenciones. Los propios gitanos, a pesar de haber trabajado mucho en el campo, no conciben estos cantes como propios de su cultura o de sus formas cantaoras. Excepto Fernando de la Morena, que los lleva con mucha honra a sus recitales, otros han renegado de ellos. Incluso Miguel Burgos “El Cele” afirma que “en Graná no había casi ningún gitano en el campo”. Una letra de cante de trilla significativa que Aurora Vargas mete por bulerías y que podría englobar esta idea es la siguiente:

No lo quiero del campo

Ni de la era

Yo lo quiero gitano

Que vaya venga

Siguiendo la terminología acuñada por la doctora en Antropología Cristina Cruces, podríamos clasificar los cantes de laboreo dentro del “flamenco de uso”. Así lo contempla Cruces: “La práctica de flamenco no es solamente una cuestión de escena, sino también de hábitos ordinarios, de todos los días, en el trabajo o en la plaza”. El cantaor David Lagos considera que “son cantes exclusivos para momentos puntuales y es algo incongruente cantarlos si no has vivido esas faenas agrícolas”. Aunque por esa regla de tres, pocos estilos podrían hacerse hoy en día en el flamenco.

Esto lleva a afirmar a otro antropólogo como Rafael Cáceres que los cantes camperos son verdaderos cantes de trabajo, cantes que se interpretaban mientras se realizaban las faenas agrarias y que al pasar al mundo flamenco mantienen parte de sus formas originales (temáticas, estructura...). En cambio, según Cáceres, “los cantes de mina o de fragua son palos inspirados en el mundo del trabajo pero su relación es sobre todo temática, recrea el trabajo. Tanto la mina como la fragua son contextos muy apropiados para ser llevados a los escenarios, se prestan a recrear el dramatismo de las condiciones laborales”, sostiene el profesor de la Universidad Pablo de Olavide.

Norberto Torres avala también esta teoría: “Hay un imaginario colectivo y mitificación de los gitanos en los nuevos públicos urbanos del XIX. El mito de la fragua, aunque basado en una antigua ocupación laboral real del colectivo gitano, forma parte del espacio asociado con el mito de lo que los payos entienden como gitano”, manifiesta. Corriente que sostiene el crítico Juan Vergillos: “Los cantes de la fragua y de las minas no son cantes de trabajo sino que fueron creados por

cantaos profesionales con vistas al escenario, inspirándose en los trabajos de la fragua y de la mina”.

“Fosforito” apunta también a la teoría sostenida anteriormente ya por Vergillos o Cáceres para desmentir que los cantes de las minas sean de trabajo: “Hay una leyenda falsa en torno a que los cantes de las minas sean de trabajo, eso no es cierto. Los mineros, antiguamente, bajo tierra, cuando no existían esos extractores de partículas, la gente del campo cuando no había, se agarraba a un clavo ardiendo y se metían en las minas siendo niños y morían con menos de 30 años muchas veces por silicosis. Era imposible que un minero pudiera cantar, no, no, no”.

Como señalaba Norberto Torres el auge del cante de las minas se debe a la industrialización de esas zonas mineras donde se creó un caldo de cultivo económico y social para el desarrollo de estos cantes y del flamenco en general.

Una pregunta interesante que nos podríamos hacer es la siguiente: ¿son los cantes de laboreo los únicos de trabajo? Y tras esta surgiría otra: ¿se ha cantado alguna vez en la mina o en la fragua?

Esa percepción idílica de cantar dentro de la mina fue enterrada pronto por numerosos estudios de investigadores que concluyeron que en la mina no se ha cantado nunca. Así lo expresa también el cantaor Antonio Fernández Díaz “Fosforito” que nos comenta: “En la mina nunca se ha cantao”.

En cuanto a la fragua, como aseguran los investigadores Del Campo y Cáceres, podríamos afirmar que el trabajo de los metales forma parte del universo poético del flamenco y así sus letras hacen alusión a menudo a un oficio que ha sido santo y seña de la gitanería andaluza. A menudo, la flamencología ha rodeado el mundo de la herrería de un aura romántica que ha servido para justificar un origen exclusivamente gitano de la música flamenca y se ha asociado tradicionalmente a los martinetes como cantes de herrería”, afirman los investigadores.

El segundo capítulo de este proyecto recoge la situación histórica de Torredelcampo desde el siglo XVIII hasta actualidad centrada, sobre todo, en la agricultura que ha sido y es el sector predominante en este pueblo jiennense. Se realiza un esbozo de la situación histórica tanto en Andalucía, en general, como en Torredelcampo, en particular, para llegar a comprender la importancia que la agricultura tenía en la sociedad y por ende su repercusión en todos los aspectos del *modus vivendi* de los torrecampeños. Un repaso histórico que comienza en el XVIII, siglo que podríamos definir como germen de la situación socioeconómica en la que vivían los campesinos que ejecutaban los cantes de laboreo por tierras torrecampeñas. Queda clara la denuncia de Olavide de que el principal mal de la agricultura española del siglo XVIII es que las tierras estén en pocas manos y esta situación perjudica a la economía y al propio Estado. La estructura de la sociedad era medieval y los nobles seguían siendo los grandes señores dueños de las tierras, mientras que los campesinos en su mayoría o no tenían tierras o no las suficientes para vivir; a esta situación se habían enfrentado los campesinos desde la Edad Media como los payeses de remensa y será ahora cuando la defiendan ilustrados como Jovellanos o el propio Olavide. Pero en su descripción de los jornaleros, Olavide introduce dos aspectos interesantes sobre los mismos. En primer lugar, la estacionalidad o temporalidad del trabajo que desempeñan, que origina períodos forzosos de desempleo. Y además el recurso de los jornaleros a la mendicidad como medio para mantenerse, preferentemente en los mencionados períodos de inactividad laboral. En el siglo XVIII, por tanto, el trabajador agrícola está sometido, tanto por los imperativos del ciclo agrario como por la voluntad de los empleadores y, también, de la incidencia de los fenómenos meteorológicos, a una fuerte temporalidad. Es normal, por tanto, que el trabajo asalariado en el mundo rural sea una actividad que se desarrolla de manera discontinua, con períodos de empleo y otros, en ocasiones bastantes extensos, de paro.

Hemos hecho un bosquejo de la historia de Andalucía en los tres últimos siglos y vamos a focalizar en el municipio que atañe a nuestro trabajo: Torredelcampo. Un lugar en el que durante el siglo XVIII la acaparación de tierras en manos de los

grupos privilegiados repercutirá desfavorablemente en el desarrollo de la agricultura. En ese siglo se produce una descapitalización agraria y el colono se limitará a esquilmar el suelo a fin de obtener la cosecha inmediata, sin preocuparse por la productividad futura. Todo esto tendrá como consecuencia una baja productividad que se traducirá a largo plazo en un descenso del fruto cosechado cuando el suelo se resienta de las roturaciones masivas, la proletarianización del campesinado, el recurso al arriendo como sistema de explotación y la disminución de la cabaña vecinal al privatizarse los baldíos. Un dato significativo es que siete de cada diez torrecampeños se empleaban por cuenta ajena y apenas alcanzaban con sus ingresos el umbral de la mera subsistencia. En el XVIII, la agricultura torrecampeña se caracterizaba por la hegemonía especial y económica del cereal, unos sistemas de cultivo tradicionales con predominio del secano con barbecho de una o dos hojas, el carácter mixto de las explotaciones, una aceptable productividad aunque oscilante según la calidad de las tierras, un elevado índice de ocupación del suelo, una distribución, parcelaria y de propiedad, desequilibrada y la escasa comercialización de las cosechas, destinadas en su mayor parte al autoconsumo.

Ya en el siglo XIX en Andalucía encontramos desamortizaciones de tierras que son compradas por pequeños o grandes propietarios que se enriquecen y aumentan su poder a la vez que crece el número de jornaleros con los que antes eran pequeños arrendatarios o colonos. En 1850, el nivel de analfabetismo en Andalucía pasaba del 80% y en 1900 un 66% de la población activa en España se dedicaba a la agricultura. Además, el reparto de la tierra era totalmente desigual. La primera era una razón de índole específica, la inexistencia de unas vías de comunicación adecuadas; la segunda, general y achacable al bajo desarrollo secular de Andalucía. Todo ello favorecía que en el pueblo se diera una sociedad rural y profundamente desigual.

En Andalucía durante el siglo XIX y gran parte del XX imperaba el caciquismo en los pueblos, tampoco la reforma agraria liberal ayudó a generar riqueza en el campo ya que pervivió el latifundismo así como el desempleo.

La clase baja, la más numerosa, constituida por aproximadamente un 90% de la población, estaba formada en su mayor parte por jornaleros y aprendices de los diferentes trabajos, albañilería, carpintería, herrería, etc., que, al no disponer de bienes algunos, dependían totalmente de su trabajo diario para subsistir.

En Torredelcampo, desde el primer hacendado hasta el último pobre de solemnidad, todos vivían, de una u otra forma, de las cosechas del campo; lo que hacía que miraran los trigales, olivares, viñedos y huertas como su tabla de salvación. La espera de las lluvias, una helada tardía, una granizada o una sequía prolongada, eran acusadas por aquellas gentes labradoras de manera muy sentida; al igual que miraban con regocijo los trigales en sazón, la nueva cosecha de vino o el olor típico del tiempo de la matanza.

El siglo XX está marcado en España por el régimen franquista que se instauró desde 1939 hasta 1975. Tras la implantación del franquismo los peores años fueron los 40 debido al bloqueo internacional, las malas cosechas, el estraperlo y la bajada de los salarios. La pobreza, el analfabetismo, los rasgos más tradicionales de la cultura rural, la debilidad del mercado interior y la falta de expectativas y oportunidades fueron durante décadas rasgos estructurales de Andalucía.

El 1945 se recuerda trágicamente por muchos agricultores debido a las malas cosechas. En Torredelcampo conocen al 45 como “el año de las hambres” por la nefasta cosecha que hubo que dejó las despensas vacías de alimentos y llenas de inanición. Hasta finales de los años cincuenta del siglo pasado, Andalucía permaneció instalada en su modelo tradicional de estructura económica y social, que arranca de muchas décadas atrás y se consolida en el siglo XIX. A grandes rasgos, se trata de un modelo basado en una economía fundamentalmente agraria, con una estructura latifundista de la propiedad. Una estructura social muy polarizada con una presencia masiva de jornaleros o campesinos sin tierra, con condiciones de vida y trabajo muy precarias en todos los órdenes. Durante la primera mitad del siglo XX, el panorama de vida en Torredelcampo no difiere

apenas con respecto al siglo pasado. Después de la Guerra Civil con la implantación de la dictadura franquista, los señoritos seguían dominando las tierras y la mayor parte de la población vivía de jornal a pesar de que muchos ya comenzaban a tener sus propias tierras, pero esa propiedad era insuficiente para subsistir. Los agricultores seguían dependiendo de la climatología y como siempre mirando al cielo.

La agricultura y la sociedad torrecampeñas apenas cambiaron durante el siglo XX hasta los años 60 o el último tercio del siglo donde las propiedades comenzaron a atomizarse. Las clases más pudientes o la Iglesia comenzaron a vender sus grandes terrenos a los cuales pudieron acceder muchos campesinos con los ahorros de toda su vida o con los ingresos que iban llegando de las emigraciones tanto a Cataluña como a Suiza, Francia o Alemania. El proceso migratorio, que trae consigo la pérdida de población de los núcleos menos desarrollados y que aunque en menor medida también afecta a Torredelcampo fue debido a la apertura de las fronteras internacionales, que junto al desarrollo del Plan de Estabilización Nacional (1959), favorece los movimientos migratorios hacia zonas más industrializadas.

El siglo XXI ha sido clave para su vigorización económica. De su gran término municipal salen todos los años alrededor de 10.000 toneladas de aceite de oliva (en la provincia se recogen alrededor de 520.000 toneladas cada campaña) que suponen una inyección pecuniaria importante para sus vecinos. Sin embargo, Torredelcampo no sólo se nutre del sector oleícola sino que tiene una industria del mueble consolidada, aunque hay que reconocer que se ha visto afectada desde 2011 por la crisis que azota al país.

En el capítulo tercero de este proyecto hemos analizado la etnomusicología en los cantes de la laboreo, ya que la música popular es el fiel reflejo de la cultura de un pueblo. Los cantes de laboreo forman parte del legado musical e histórico de Torredelcampo y sus letras evidencian las formas de vida del pueblo, los rituales a los que los gañanes se sometían cada jornada, sus preocupaciones por las

inclemencias meteorológicas e incluso sus anhelos más profundos. Ya a finales del siglo XIX Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” concibió la ciencia de la cultura popular como una forma de aproximarse a la realidad dinámica de las creaciones de un pueblo. Cada letra y melodía de los cantes de gañana, siega y trilla encierra el sentir de un pueblo, su idiosincrasia y forma de vida donde el campo constituía la única fuente de sustento para la mayor parte de la sociedad. Para muchos autores, la etnomusicología es una manera de hacer antropología: el estudio antropológico de la música en una determinada sociedad.

Las teorías de los etnomusicólogos dejan clara la simbiosis entre literatura y música en los cantes de faena de Torredelcampo que son un fiel reflejo de la sociedad torrecampeña y ese tipo de sociedad a su vez hace posible esa música. Una vez que los tiempos cambiaron (allá por los 70) con la entrada de las máquinas en la agricultura esta música dejó de cobrar sentido y pasa al más puro ostracismo. Actualmente sólo habita en la memoria de los campesinos que vivieron esa época, que pasaron esas fatigas por la campiña. Pero dejando a un lado el carácter funcional de estos cantes, sus letras también han servido y servirán (al quedar recogidas en trabajos como éste) para desentrañar las claves sociales de esa época.

A través de las letras de los cantes del campo se pueden extraer conclusiones sobre las formas de vida propias de la sociedad de aquella época. Las canciones son un espejo que refleja las costumbres, los rituales laborales, los estados de ánimo y el discurrir vital de los campesinos. Estos cantes conforman así una visión poliédrica de la sociedad y sus preocupaciones en un único entorno: el campo.

Una de las características de la música de origen folclórico es su naturaleza ágrafa: su pervivencia se asegura gracias a la transmisión oral. Otro de sus atributos es su carácter funcional lo que implica una asociación a usos específicos. La función se refiere a las razones de su utilización y particularmente al propósito de fondo para el que sirve: como expresión de las emociones, por el simple gusto estético, como entretenimiento y diversión o a fin de provocar una respuesta física.

¿Cuál es la función de las canciones de trabajo? Se habla principalmente de la influencia benéfica que la música ejerce sobre los animales que ayudan al hombre, pues los calma y los vuelve más dóciles; tanto que hay quien cuenta que en ocasiones prohibían cantar a los que se ocupaban de la trilla, ya que los animales se dormían y no rendían lo suficiente. Y naturalmente, no hay que olvidar que la ejecución musical proporciona un efecto de alivio a los trabajadores, divirtiéndoles en lo posible de su monotonía y pesadez de las faenas. El refranero español sentencia: “quien canta, su mal espanta”.

Las letras de los cantes de gañana, siega y trilla reflejan todo el espectro de las formas de vida de Torredelcampo, pero a pesar de ese carácter social que se puede extraer de las coplas, estos cantes poseen ante todo un carácter funcional. Su principal objetivo es aliviar la tarea del campesinado creando un efecto meloterápico donde la música mitiga las fatigas del gañán. Sería muy chauvinista afirmar que estos cantes son exclusivos de Torredelcampo, ya que en el campo se ha cantado desde tiempos inmemoriales y en todo el mundo.

El “diálogo” con los animales, la ilusión por la comida o el dinero, la satisfacción del trabajo bien hecho o la protección por parte de la religión eran algunos de los motivos de las letras que infundían ánimos a los campesinos provocando un efecto meloterápico importante que les permitía seguir adelante con sus tareas y sobrellevarlas de la mejor manera posible.

Las tareas agrícolas nos dejan claves y muchas pistas sobre las formas de la vida de los torrecampeños. Cada faena tenía su *modus operandi*, su particular manera de hacer las cosas, prácticas heredadas de antaño y que se fueron transmitiendo de generación en generación adquiriendo cada tarea un carácter de ritual cuasi litúrgico.

Los cantes de laboreo se dan en todos los pueblos que se han dedicado de una forma u otra a la agricultura. En África, desde Marruecos hasta Angola, muchos

campesinos los practican todavía. Los colonizadores españoles del periodo colonial de América permitieron este tipo de interpretaciones buscando elevar la productividad de los esclavizados en las haciendas. Hoy por hoy, este género musical pervive en ciertas expresiones guturales, pujidos o gritos que se repiten durante las faenas agrícolas. En las versiones más complejas, propias de San Basilio de Palenque, María la Baja y Sincerín (Colombia) se emplean las décimas. El litoral del Caribe es rico en variedades de este tipo denominadas zafras, maestranzas y vaquerías.

En la isla italiana de Sicilia, en Portugal, en todos los lugares y desde tiempos remotos se ha cantado en los campos. Uno de los países donde se ha cantado en el campo y se sigue haciendo es Cuba. La música campesina original se circunscribe al punto cubano y al zapateo. Sin embargo, formas antecedentes del son cubano tienen su origen en zonas rurales montañosas de las provincias más orientales. Similar origen al son tiene el changüi, el nengón, el kiribá, que se ejecutan hoy por grupos campesinos que lo recuerdan en las localidades rurales de la provincia de Guantánamo.

Son muchas las regiones y los ejemplos que podríamos poner en todo el mundo de cantes que acompañan las labores agrícolas. Andalucía, por supuesto, también tiene sus propios cantes de laboreo al ser una región que ha subsistido y subsiste en gran parte por su agricultura, ya que hasta la primera mitad del siglo XX España entera, y Andalucía aún más, se dedican básicamente a la actividad agrícola. En toda España hemos podido recoger cantes propios del campo como en el cancionero asturiano, cántabro, manchego o extremeño que están plagados de coplas relativas a faenas campestres.

Por otro lado, las letras de los cantes de laboreo las podríamos englobar dentro de la poesía popular o tradicional, mejor dicho si nos atenemos a la clasificación de Menéndez Pidal para quien la poesía popular es la creación de un autor que se siente pueblo, mientras que la tradicional es la poesía de un pueblo que se siente autor. Está claro que las letras de estos cantes han sufrido un proceso de

reelaboración y recreación colectivas. La letra se encuentra en estado latente. Dentro de esa tradición y de esa latencia pasa a la realización poética, a la interpretación oral que la difunde y la perpetúa. Este tipo poético aparece determinado por una diversidad de circunstancias como son los ciclos de la naturaleza, las fiestas religiosas y paganas, las condiciones de trabajo y de la misma vida familiar.

Menéndez Pidal ha defendido denodadamente que todo género literario surge de un primitivo fondo del pueblo y que en toda obra de arte, aun la más refinada, subyace siempre esa raíz popular: flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.

Bécquer llama “poesía de todo el mundo” a la poesía popular, en oposición a la “poesía de los poetas”. Estos cantes están sujetos a una transmisión oral que el pueblo repite y acepta la letra como suya y a una propagación colectiva, ya que los intérpretes realizan adaptaciones y variantes propias como reconoce el agricultor torrecampeño Manuel Capiscol.

Rodríguez Marín en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, afirmaba que “sí como el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas”.

Las características más singulares de nuestras letras son la difusión oral, repetición e invención e incluso el simbolismo. Hemos podido comprobar como se dan múltiples hibridaciones entre nuestras letras y cancioneros de toda España por lo que queda claro que había una gran fluidez e influencias entre unas comarcas y otras. Las canciones populares son totalmente permeables y tienen un amplio grado de hibridación. Así, una copla infantil de Valladolid puede escucharse perfectamente durante la tarea de la siega en Torredelcampo. Desconocemos el origen de las letras de nuestro estudio, aunque es cierto que ya desde el siglo XVI hay constancia de que en España el pueblo cantaba.

El pueblo dispone de un caudal amplio pero limitado de recursos temáticos, formales y estilísticos, dentro del cual debe moverse quien compone una nueva canción, lo mismo que quienes luego la repiten variándola. Se trata, por eso, de un arte colectivo, en el que hay relativamente poco margen para la originalidad y la innovación personal.

Esto entronca totalmente con el núcleo de nuestro trabajo ya que los campesinos son nuestros reductos que han hecho posible la conservación de las letras y de los cantes, esos “exóticos salvajes de dentro” que han depositado casi sin darse cuenta un legado inmenso de sabiduría popular.

Alan Dundes asegura que hasta el punto de que si hay un “pueblo” que es portador de tal saber folclórico, ese pueblo somos también – en cierto modo – nosotros: “We are”. De ahí la importancia de que en Torredelcampo también seamos el “We are” y nos convirtamos en catalizadores de esa música, esa cultura del campo para que estas joyas literarias y musicales no se queden en “it was”.

Pero, aunque a menudo parezcan confundirse, “vida cotidiana” y “cultura popular” no son exactamente lo mismo. A la primera pertenece todo lo que la gente hace y consume; a la segunda sólo aquello en lo que la gente participa, lo que se transmite, crea y recrea. Pongamos un ejemplo próximo: si bien los niños siguen columpiándose hoy, en esos parques iguales en todas partes, han dejado de hacerse en torno al columpio muchas de las cosas que se hacían, de cantarse todo lo que se cantaba, de cortejarse los jóvenes como se cortejaban. La práctica del columpio permanece, pero apenas ya se canta, ni se dice, ni se juega fuera del mero vaivén propiciado por él. Han cesado a su alrededor la poesía y la música. Al igual que con el columpio sucede con los cantes del campo. El campo sigue existiendo, pero apenas ya se canta, ni se dice ni se comparten las viandas en plena faena, ha cesado a su alrededor la poesía y la música debido a la fuerte mecanización agraria.

Pero hace poco más de treinta años, en Torredelcampo cada tarea agrícola tenía su propia idiosincrasia musical. Debido a su importante carácter funcional, estos cantes no se pueden entender sin la labor campesina a la que van ligados. Una de las labores más comunes era el proceso del arado y la siembra. La palabra arar proviene del latín “arare” y significa remover la tierra haciendo en ella surcos con el arado. Esta labor se realiza dependiendo del cultivo que sea en un mes u otro. El trigo, la cebada y las habas (los cultivos más usuales) se siembran en octubre y noviembre, mientras que el garbanzo es en febrero y marzo. En mayo llegaba la temporada de sembrar melones. De esta forma, el arado y la siembra eran las dos tareas más frecuentes entre los agricultores torrecampeños, ya que la tierra debía de estar siempre presta y bien surcada para el cultivo. Es por ello que los cantes de gañana eran los que más se podían escuchar en la campiña como reconoce el agricultor y cantaor Manuel Capiscol: “Las gañanas eran las más comunes ya que se cantaban mientras arábamos y eso lo hacíamos casi todo el año”.

A principios de septiembre comenzaba el alce de la tierra que se había compactado por el constante pisoteo del hombre durante la recolección y la deshidratación a la que había sido sometida por “Juan Rubio” durante los meses estivales. Bestias y gañanes, al unísono, trabajaban duro para levantar los rastros de trigo, cebada y alpiste, los barbechos de veza, matalahúva o garbanzos.

El gañán se agarraba duro a las manceras y se inmiscuía en sus reflexiones pensando en la jornada que le esperaba, en los problemas que dejaba detrás de cada surco y en los que surgirían en el siguiente. Hasta que casi por instinto se echaba a cantar para espantar sus males o simplemente para entretenerse. El cante rompía la monotonía de la inacabable besana. Las bestias al oír al gañán hacían amagos de pararse y éste tenía que arrearlas en plena ejecución para luego seguir con su cante de tercios largos y pausados adaptados al trabajo de la ariega.

Cuando el agricultor terminaba de cantar se sentía mejor, como si la música le otorgara liviandad, el cante ejercía como medicina aliviadora de sus males. El

objetivo era cantar para no pensar, pues mientras luchaba por sacar un cante bonito no recordaba sus males y penurias.

Como ya hemos comentado, la gañana era el cante que se ejecutaba en Torredelcampo durante las tareas de la siembra y el arado. La etimología de este cante procede con casi toda seguridad de la palabra gañán. Este término tiene su origen en la voz árabe *gannam*, el pastor que cuida del ganam o ganado. En nuestra cultura gañán es un mozo de labranza. Los cantes más singulares de los agrícolas de Torredelcampo son las gañanas y los de siega. Las gañanas se cantaban tanto durante la siembra como el arado indistintamente. Los hermanos Hurtado Torres diferencian los cantes de siembra (o arjoneras) de las gañanas, aunque la mayoría de las personas mayores con las que hemos hablado usa indistintamente el término arjonera o gañana para referirse a los cantes que se ejecutaban durante la siembra y la arada. Según ellos, no se puede decir que existiera un cante específico para la siembra, lo engloban todo bajo los nombres de gañanas o arjoneras.

Manuel Moral también nos plantea una diferencia entre la gañana y la arjonera e incluso nos la llega a cantar, aunque bien es cierto que tras escuchar la letra y la melodía, podríamos afirmar que lo que denomina arjonera tiene una fuerte influencia de Marchena, es más, sería una adaptación de una soleá que el gran cantaor sevillano tiene grabada en su antología con la siguiente letra, la misma que Moral nos canta.

El agricultor Enrique Parras nos introduce una variable a tener en cuenta. Según Parras habría dos tipos de gañana en Torredelcampo: la “auténtica torrecampeña”, la que cantaba “Hachuelas” y la “avalderramá” que grabó Valderrama. Parras cree que Juanito le imprimió su sello y es cierto que presenta una ligera variación, aunque la base musical es prácticamente calcada a las grabaciones de los otros agricultores.

El trabajo por supuesto condicionaba al cante. “Tienes que ir tranquilo, no puedes ir ahogado”, asegura Capiscol. Un eco entre los surcos, la melodía de los campos que servía para hacer más llevadero el trabajo en la besana e incluso para regocijo de algunos linderos y compañeros de fatigas que se deleitaban con el cante de sus vecinos cuando las condiciones climatológicas favorecían:

La primera referencia que tenemos de estos cantes se podría remontar a mediados del siglo XIX. “En la época de mi abuelo ya se cantaban, esto es una tradición antigua”, asegura Manuel Capiscol. En la misma línea que Capiscol se muestra el casi centenario Francisco Villar: “Estos cantes los aprendieron mis abuelos de sus abuelos, tienen siglos”. No podemos aseverar que antes del siglo XVIII se prodigaran, aunque es muy posible que a finales de ese siglo por las campañas jiennenses ya sonaran estos ecos. El agricultor Enrique Parras nos introduce una variable a tener en cuenta. Según Parras habría dos tipos de gañana en Torredelcampo: la “auténtica torrecampeña”, la que cantaba “Hachuelas” y la “avalderramá” que grabó Valderrama. Parras cree que Juanito le imprimió su sello y es cierto que presenta una ligera variación, aunque la base musical es prácticamente calcada a las grabaciones de los otros agricultores.

Hay que destacar que las gañanas también se cantan en otros lugares de Andalucía aunque se conocen con el nombre de temporeras como las de Almodóvar del Río (Córdoba) o Porcuna (Jaén) donde precisamente hay una peña flamenca que lleva el nombre de “La Temporera” y en la que organizaban concursos flamencos sobre este cante campero. Los cantes de besana también se practican en otras comarcas como en Casabonela (Málaga), en Montefrío (Granada), donde destacan las de Rogelio de Montefrío, la pajarona de Bujalance, que a diferencia de la gañana se cantaba de forma grupal. Además hemos encontrado otro rasgo distintivo de nuestro cante con respecto al del municipio cordobés. En la gañana torrecampeña no se hacen de forma continua los cuatro versos, sólo los dos primeros repitiéndose el primer verso dos veces después del segundo verso. La estructura de la gañana cantada sería la siguiente:

Que tanto suena
amor mío, ¿qué traes?
que tanto suena
que tanto suena
un zapato al arrastra
y otro sin suela.

En Marmolejo (Jaén) también fueron conocidos estos cantes campesinos con la denominación genérica de *araoras*.

Las diferencias más importantes de estos cantes con respecto al resto de temporeras son las musicales, ya que en cuanto al carácter estrófico y temático de las letras son como las demás: seguidillas con temas mayoritariamente campesinos. Como afirman Hurtado Torres este cante tiene un estilo semiadornado, reservando los melismas para las cadencias y con una composición melogénica. Este cante posee una personalidad muy acusada, que lo separa de la órbita común del resto de cantes de besana y le otorga un sello inconfundible. Se produce un efecto de bimodalidad, en el que se cambia de modo – del menor al frigio- pero conservando el centro tonal – sol.

La gañana se cantaba durante las tareas del arado y la siembra, los campesinos se servían de ella para crear una melodía en los campos mientras araban con las bestias, surco a surco, cante a cante a través de la besana. Estos cantes adquieren en ocasiones un carácter bucólico, desarrollan una función mágica para el campesino. O se sirven de los elementos de la naturaleza para expresar hermosas canciones como ésta, donde también dejan constancia del paso del tiempo, de la fugacidad de la vida aludiendo al motivo del *tempus fugit*, dejan evidencia del carácter efímero de todo lo existente sobre la tierra. Algunas letras como la anterior dejan claro el deseo latente por parte de los campesinos de que traspusiera el sol, lo cual era sinónimo de su fin de jornada laboral. Tras todo un día en la besana, el gañán deseaba ver el ocaso del día para descansar y disfrutar de sus escasos momentos de asueto. La religión estaba bastante inmersa en las

vidas de los campesinos, incluso muchas veces servía como refugio de la dura vida que llevaban. El dogma a veces se entendía como un ritual, como una costumbre adherida fuertemente al pueblo. Es el caso de la misa al que muchos torrecampeños, y sobre todo torrecampeñas, iban por inercia e incluso repetían la misa en latín participando de una ceremonia vacía de sentido para algunos de ellos, con la fe y la participación del ritual como único sustento. A veces mientras los mayores estaban en la iglesia, la picaresca también entraba en juego y esos momentos espirituales de la madre contrastaban con los avatares más terrenales de su hija.

La pobreza y la escasez de bienes eran las notas predominantes en muchas casas torrecampeñas como dejan patentes algunas letras de gañana. En una época y en un municipio con tantas diferencias sociales, las letras también constatan estos desequilibrios entre una clase social y otra. E incluso algunas parecen tener carácter de edicto que quería infundir una especie de pena colectiva en el pueblo torrecampeño.

Los hombres pasaban muchas horas en el campo solos y en una época sin iPhones ni redes sociales, la comunicación con la persona amada solo se establecía a través de la memoria del gañán. El amor, el recuerdo del ser amado supone para el campesino un efecto aliviador. Surco a surco el campesino avanzaba empuñando las manceras y levantando la tierra así como sus evocaciones.

A veces las letras se referían exclusivamente a las propias tareas agrícolas o a los animales con los que éstas se realizaban. Estas bestias tenían una importancia mayúscula en las familias y eran un buen indicador para medir la riqueza de una casa. En una época donde los coches brillaban por su ausencia, la yunta de mulos era un medidor de las clases sociales torrecampeñas. El motivo del camino, la línea recta en la besana y el diálogo con los animales es muy tratado en estas letras, ya que ante la ausencia de compañía humana, las bestias se convierten en las únicas aliadas y compañeras de los campesinos por lo que el diálogo es inevitable e incluso animan al trabajador. Los señoritos podían permitirse tener varias yuntas

de mulos, los vegueros tenían una yunta. La mayoría de los torrecampeños tenía una mula y aparceaban con otros campesinos para hacer las labores de forma conjunta. Había agricultores que poseían un burro y muchos jornaleros que no podían tener ni una bestia. La preparación de los materiales para el desarrollo era todo un ritual casi tan importante como la faena en sí.

Estas letras que tienen un claro carácter meloterápico, insuflador de energía ante las adversidades y dureza del campo. La preocupación y dependencia de la meteorología ha sido y es una constante histórica en la dura vida del campesino. Las condiciones climatológicas mandan sobre el trabajo del campesino.

Es frecuente escuchar en las gañanas interpelaciones a los animales con gritos como “fuera, fuera” o “Romera”, “Pajarona”, “golondrina” llamando a la mula. También encontramos otro grito de Juan Cazalilla que exhorta “el otro”, expresión que hacía el mulero que iba delante para que el que lo seguía pasara por el otro pie del olivo. A eso se le llamaba echar el cuchillo al olivo. En Mingorría (Ávila) también hemos encontrado este tipo de llamadas a los animales. El trato de los animales modela un determinado tipo de mentalidad, implica la creación de una especial clase de arquitectura y servicios y da lugar al desarrollo de una serie de actividades artesanas. Así, en el caso abulense, el labrador llama a las vacas por su nombre (“Jardinera”, “Morita”, “Gacha”, “dorá”, “morucha”, etc), las felicita cuando trabajan bien y regaña cuando no le obedecen. En Torredelcampo también se usaban estas exhortaciones a los mulos al grito de “carbonera” o “jardinera”, bien para alabar al animal o regañarle, según el tono que el gañán emplease.

En cuanto al tipo de estrofa que predomina en la gañana, sin duda alguna el molde estrófico sería la seguidilla castellana con el siguiente arquetipo: 5 a 7 b, 7 b, 5 a. De las 28 letras de gañana recogidas en este trabajo, hay un claro predominio de la seguidilla aunque también encontramos dos cuartetas y algunas seguidillas imperfectas podríamos decir incluso hay una estrofa de cinco versos un tanto extraña con el siguiente esquema: 5 a, 10 a, 8 b, 5 a, 7 c, 5 a. La rima que

más predomina es la consonante. Sobre las figuras literarias utilizadas encontramos metáforas, elipsis verbales, epítetos (sol amarillo), apócope, el hipérbaton (en la besana / con mis mulos arando) también suele predominar así como las relaciones dialogísticas a veces entre animales (quien te ha traído / colorín colorao / no me ha traído nadie / que yo he venido) por lo que tendríamos también la personificación o prosopopeya (dicen las flores). Hay también un uso arcaico (si durara la misa), que expresa deseo. Incluso un uso excesivo del gerundio (pensando, arando, pensando). En cuanto a los motivos literarios encontramos el del *anilis fábula* con cierta dosis de bucolismo el del *tempus fugit* o *locus amoenus*.

Dejamos el cante de la gañana y nos adentramos en el de la siega que como su propio nombre indica se realizaba durante esta tarea. La labor de la siega tenía lugar durante el mes de junio aunque a veces se prolongaba hasta agosto dependiendo de la cantidad de cosecha que hubiera cada año. Dependiendo del tipo de cultivo, la tarea comenzaba en mayo (si se trataba de las habas) o en junio (la del trigo y la cebada). La palabra siega proviene del latín “secare” (cortar) y hace referencia a la acción y efecto de segar la mies o cualquier hierba, al tiempo en que se siega y a las mieses segadas. Era una época de bonanza por la alegría de la recogida de la cosecha, aunque los campesinos sufrían la dureza de la canícula por las campiñas jiennenses.

Los agricultores esperaban durante todo el año la llegada de la época de la recolección, mimaban su cultivo y lo trabajaban para que la tierra diera la máxima cosecha posible, siempre pendientes de las inclemencias meteorológicas.

La siega sin duda es el más peculiar de los cantes de laboreo de Torredelcampo y se podría considerar autóctono (aunque se podría incluir a la localidad vecina de Torredonjimeno). La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha sabido recoger el testigo de su tío Juan, asegura que “este cante sólo se conoce en Torredelcampo”. De los tres estilos que hemos analizado en este trabajo, los de la siega son los que más predominan ya que hemos recogido 49 letras diferentes. El

molde estrófico que prevalece en la siega es la cuarta con rima consonante en los pares y los impares quedan sueltos. El modelo más común sería el siguiente: 8 a, 8 b, 8 b, 8 a. Aunque también encontramos coplas (8 a, 8 b, 8 c, 8 b), quintillas e incluso otras estrofas que no se pueden clasificar porque también vemos algunas de siete versos. Pero a decir verdad, serían la unión de una cuarteta y una tercetilla, siendo ésta última una especie de estribillo al cante de siega, incluso con una melodía cual si se tratase de una canción de corro o infantil (si piensas que por eso / salgo a la calle / no tengo amor y quiero / que me dé el aire). El modelo más usado es el binario (A +B) y por razones melódicas en la siega se encuentran siete versos en la ejecución por lo que la estructura cantada quedaría así:

Siega, siega segaor
Y tú no le temas a nadie
Siega, siega segaor
Y tú no le temas a nadie
Que en la punta de la hoz
Que en la punta de la hoz
Llevas a la Virgen del Carmen.

En cuanto a las figuras literarias, predominan las metáforas, en la mayoría de los casos para ocultar o velar una libidinosa intención (candil, nío, cantarito o colorín para sustituir a la vagina o pepino, gancho y nabo para referirse al miembro viril). Vemos también el uso de palabras soeces (chocho, huevos) aunque otras veces las metáforas se tornan más bellas y con la misma palabra (candil) se refiere al hecho de dar a luz, de parir. También encontramos eufemismos (tratar, engañar, debajo de aquella rama, aquí se encierra) que esconden un doble sentido. Los juegos de palabras y los dobles sentidos son constantes (el Rey de España / perdió el peñón de Gibraltar/ que yo me pierda contigo / eso no compone ná) donde vemos la presencia sempiterna en estas letras del deseo sexual. Al igual que en las gañanas las anáforas (siega, siega) o las relaciones dialogísticas aparecen en las letras. Hay otras figuras como la antítesis (risa – llanto), personificaciones (soy de la opinión del cuco o sale la luna y la llama), hipérboles e hipérbaton (en la sombra estoy

sudando), se recurre al uso de la paremiología, de refranes, al calendario santoral (entre San Juan y San Pedro, San Isidro), hay muchas referencias a animales (liebre, tórtola, potros, torillos) con motivos como el *anilis fábula* como ya veíamos en las gañanas, con cierto bucolismo (hortelano del río / échame nueces). Es común el uso del diminutivo “illo” (Periquillo, Ruanillo) lo que da muestra del carácter popular de estos cantes. Hay por supuesto exhortaciones o imperativas (échame, barre) y un uso excesivo del gerundio para dar ritmo y acción a las letras (hilando, reventando, haciendo, segando).

Un hecho significativo es que en estas letras encontramos menos hibridaciones que en los cantes de trilla o en las gañanas, por lo que queda claro que son letras más originales, más autóctonas de Torredelcampo.

En cuanto a las características musicales de estos cantes hay un predominio general del estilo silábico -correspondiendo una nota a cada sílaba- alternando ocasionalmente con pequeños grupos melismáticos. Incluso los hermanos Hurtado Torres aseguran que “en el ámbito de los cantes campesinos todos los ejemplos que conocemos se asientan en la escala de mi y en la forma estrófica de seguidilla excepto los cantes de siega de Torredelcampo”.

Según los hermanos Hurtado Torres, la versión que de este cante se hace en Torredelcampo determina un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico, derivado éste último de la repetición, antes de pasar al cuarto del verso tercero con una música distinta.

Frente a la dureza de la vida en el campo y casi explotación, el trabajador puede optar por dos salidas diferentes en su canción: enfrentarse con el arma de su voz a la angustiosa realidad que le circunda, a través de un cante social o reivindicativo, o puede adoptar una posición escapista, casi cínica, empleando el canto festivo como instrumento de aislamiento, de huida. Pero incluso esta canción jocosa puede ser carácter crítico o signo de alegría y contento, producto del trabajo terminado y del descanso revitalizador. Por su parte, las letras de la siega se

caracterizan por su carácter erótico, pícaro, sexual y en ocasiones soez. Los campesinos pasaban varias jornadas fuera de sus casas y la ausencia de sus amadas y el calor estival los enfervorecía. Los segadores realizaban su trabajo en cuadrillas de varios gañanes por lo que la presencia de varios compañeros favorecía el carácter misógino de estas letras, a diferencia de lo que sucede en las gañanas donde estos temas no se prodigaban tanto, ya que durante el arado los campesinos iban solo con su yunta. La sociedad patriarcal de la época también favorecía la presencia del machismo en las letras. Las alusiones a los genitales femeninos son muy frecuentes con el uso de diferentes metáforas como *toledano* o *candil*, son la tónica común en los cantes de siega.

Un hecho a tener en cuenta son los tabús, las metáforas que aparecen en las canciones puestas en boca de mujer. Debido a esto, en algunas canciones aquella terminología ligada al sexo no aparece de forma explícita, excepto en aquellas cuya función es la picaresca y el humor considerado de adultos.

Además, la época de la siega era una temporada de alegría generalizada porque suponía llenar la despensa de grano y de dinero la cartera. Es la recompensa pecuniaria al duro trabajo, el pago a las muchas horas sudando bajo el intenso sol. La siguiente letra es muy significativa porque encierra el anhelo de la boda, esa ceremonia tan importante y mucho más en aquella época, ya que conllevaba vivir en pareja. Incluso también se aprecia el carácter pecuniario de la siega, época en la no sólo se recogía el grano sino dinero para pasar gran parte del año. Los placeres culinarios propios de estas faenas alivian las penas y las duras horas bajo el sol durante la siega. Ese pensamiento en la comida insufla energía al campesino. En otras letras también se habla del calendario donde tenían más presencia la fecha de los santos que los días, se regían de alguna manera por un proceso onomástico.

A la pregunta de si las mujeres iban también al campo a realizar labores agrícolas, el agricultor escañolense Francisco Jiménez nos pone sobre la pista:

Había aquí una mujer que se llamaba María “la del gato” que esa se metía entre medias de cuatro o seis tíos y le daba por culo a los tíos segundo. Y vive todavía, en Villardompardo vive. Segaba mejor que los hombres. Una cosa de trabajaora.

Tras esta valiosa información aportada por nuestra fuente, acudimos a la vecina localidad de Villardompardo para buscar a esta señora. La localizamos, y con sus bien llevados 90 años, nos atiende gentilmente en la puerta de su casa y nos reconoce que, aunque no era frecuente ver segar a las mujeres, ella ha realizado esta labor de forma común.

Las mujeres a veces participaban en la siega, arrancando matalahúva. Incluso hay algunas mujeres que participaban en esta tarea como Ana María Sigüenza, María “la del Gato”. De ahí se explica que en la siega haya letras en boca de mujeres como ésta en la que se produce una especie de diálogo entre dos hermanas con el miedo al qué dirán en el pueblo porque se encuentran embarazadas.

El papel o rol de la mujer en el campo es un tema tan amplio que podría ser objeto de estudio de otra tesis por ello no nos vamos a detener demasiado en este aspecto, tan solo una pincelada que nos permita aproximarnos a comprender la situación de la mujer en los últimos siglos en Andalucía y en España.

La maternidad es el segundo ámbito donde inciden, procurándose evitar la actividad en los días anteriores y posteriores al parto. En 1892 se promulgará una ley que prohibía el trabajo de las mujeres en este supuesto para la industria y los trabajos subterráneos, prohibiéndose así lo que era una práctica habitual.

La mujer contemporánea estará proporcionalmente más incorporada al trabajo del campo en aquellas regiones donde predomina la explotación familiar. En las zonas rurales, el trabajo de los campos dio ocupación a muchas mujeres que, sin embargo, no figurarán como población activa. Se trata, una vez más, de un trabajo complementario al del marido, desarrollado en períodos de siega y recolección, o del cuidado del ganado. Estas actividades contarán con una mayor presencia

femenina en aquellas zonas donde las explotaciones tenían un carácter familiar como Galicia. Pero también hay mujeres jornaleras del campo que cumplirán las tareas de sustitución o complemento de la plantilla de forma asalariada en tiempos de recolección, vendimia, etcétera. A inicios del siglo XX, los bajos salarios hacían necesario el trabajo de la mujer en el campo para ayudar primero a los padres y después al esposo, aunque en las bases de la campiña para la siega de 1932 encontramos que las mujeres ganaban las tres cuartas partes de los hombres en la misma faena.

La siega se ha practicado en todo el mundo por lo que los cantes durante esta tarea no son exclusivos lógicamente de tierras torrecampeñas. En la provincia de Burgos, los cantos de siega se cantan con mucha lentitud. También hay cantes de siega en Extremadura o en Mallorca.

El último cante que hemos analizado es el de la trilla que se practicaba en la era durante la tarea de la trilla. El término trilla procede del latín “tribulum” (especie de rastra o rastrillo destinado a separar el grano de la paja: trillo) y “tribulare” (apretar con el rastrillo u otro instrumento cualquier) designa la acción de quebrantar la mies tendida en la era, y separar el grano de la paja con el trillo. En el *Diccionario del Español Actual* aparece trillero como hombre que fabrica y vende trillos y el *Vocabulario Andaluz* lo define como el que trilla, el trillador. Esta labor se solía hacer durante el mes de agosto en las múltiples eras que había en la localidad.

Las letras de los cantes de trilla son más bucólicas y semejantes a las de la gañana, se alejan del carácter pícaro de los cantes de siega. Los propios animales acaparan incluso los piropos de sus dueños, en una época donde no se podía presumir de coches se “roneaba”, se alardeaba de mulas. Además de la comida, lo pecuniario por supuesto es el fin de todo campesino después de las fatigas pasadas el *poderoso caballero* es lo que más ansía y mucho más en una época donde lo que no sobraba precisamente era el dinero (ya está la parva hecha, venga el dinero). Otras letras recogen rituales del pueblo y formas de vida como el baile,

fundamental en aquellos tiempos como forma de acceso y primer contacto con una mujer. Las fases del cortejo amoroso estaban totalmente establecidas en una especie de código no escrito: sonrisas y miradas mientras se paseaba por la plaza y de ahí a esperar a que llegara un baile para poder marcarse un pasodoble con la pretendida. La figura de la suegra se convertía a veces en un auténtico temor para el yerno, un miedo tremendo a la madre de la novia a la que se llegaba a comparar incluso con la muerte.

La meteorología es clave también en la labor de la trilla, ya que se requiere un poco de viento para poder aventar y separar así la paja del grano. Los campesinos vivían pendientes del cielo, que era el único que influía en la configuración de su jornada laboral.

El molde estrófico predominante en las 15 letras que hemos recogido de la trilla son la seguidilla castellana (7 a, 5 b, 7 c, 5 b) pero también hay dos cuartetos y una tercilla. El modelo más usado es el binario (A +B) y por razones melódicas en la trilla se encuentran ocho versos en la ejecución por lo que la estructura de la trilla cantada quedaría así:

Pajarillo no cantes
En el almendro
Que despiertas a mi niño
Que está durmiendo
Que está durmiendo
Que está durmiendo
Pajarillo no cantes
En el almendro.

Como en las gañanas encontramos apóstrofes, arreos y llamadas de atención o de afecto a los animales en esa interacción con el animal y especie de comunión con la tierra. Hay un uso predominante del gerundio y de la anáfora (andando, andando), vemos epítetos conceptuales (antes de levantarme, estaba en la cama),

uso del símil (eres como una tomatera, pera, pimiento), encontramos letras bucólicas (pajarillo no cantes en el almendro).

Las tres tareas que hemos analizado en este proyecto han sido tratadas de forma constante en la literatura y el arte. Así vemos poemas de Gabriel y Galán sobre el arado, referencias del Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor*, de Cervantes en la segunda parte del Quijote en boca de un labrador que conduce sus mulas y el arado incluso en el Tapiz de la Creación de Gerona se habla de la germinación de las semillas sembradas en los surcos. O por ejemplo, las representaciones durante la Edad Media en las iglesias de San Miguel de Beleña, de Campisábalos o San Isidoro de León que representan a hombres durante la tarea de la siega. Incluso en época romana, ya a la diosa Ceres se la representaba con una hoz en la mano. Pero no sólo el arte, sino que la literatura también ha recogido la labor de la siega. Son numerosas las referencias como la que hace Lorca en el segundo acto de *La Casa de Bernarda Alba* donde los segadores aportan alegría a los campos e incluso se arrancan a cantar o el cuento *Seguir de pobres* de Ignacio Aldecoa que refleja a la perfección la esencia de nuestro trabajo y del mundo de la siega. En la pintura también se ha reflejado esta tarea con obras como *Campo de trigo con cuervos* de Van Gogh, *Campo de trigo* de Renoir, *Los gavilladores o Las espigadores* de Millet, *Los segadores* de Picasso o de Dupré. Incluso el séptimo arte también hace referencia a la siega con películas como *La Venganza* de Juan Antonio Bardem en la que cuadrillas de segadores andaluces y gallegos acuden a buscarse la vida segando en los campos de Castilla. O por ejemplo la película *Novecento* de Bertolucci que usa a los segadores para denunciar los abusos de poder y la explotación que viven los campesinos en una finca italiana. La tarea de la trilla también ha tenido, por supuesto, cabida en el arte con obras como *La era o el verano* de Goya.

La dificultad más importante de este trabajo ha sido la recopilación de letras debido a las escasas fuentes de información que puedan ser fidedignas. Los agricultores que recuerdan estas letras y cantes son bastante mayores por lo que ha sido difícil la recogida, aunque con los que hemos hablado conservaban una

memoria privilegiada y sabían ejecutar estos cantes por lo que han sido unos magníficos informantes. Un disco fundamental para la elaboración de este trabajo ha sido *El cante de Torredelcampo*, grabado en 2004 en Baeza, financiado por la Diputación Provincial de Jaén y llevado a cabo por la desinteresada labor de una serie de aficionados que quisieron recoger estos cantes en desuso.

La inclusión de estos cantes en el folclore o en el flamenco es uno de los puntos que tras la investigación y la consulta con los expertos no queda del todo clara. Es un debate abierto, que quizás podría ser objeto de otro proyecto, que estos cantes se incluyan o no dentro del arte jondo y/o dilucidar las causas por las que quedaron fuera de los repertorios de los cantaores. Aunque como dijo en alguna ocasión el maestro Enrique Morente con su habitual inteligencia: “¿Dónde están los límites entre el flamenco y el folclore y quién los pone?

En el artículo *La nana Flamenca: una aproximación musical* Guillermo Salinas Ayllón utiliza algunos parámetros como el origen, el ámbito de aplicación o la finalidad de un cante para diferenciar al folclore del flamenco. Si nos atenemos a estos aspectos, los cantes de labor de Torredelcampo se aproximarían más al folclore ya que su finalidad es acompañar al trabajo y no expresar sentimientos ni comunicar estados de ánimo.

Otros investigadores y estudiosos consideran estos palos fundamentales para el flamenco como los hermanos Hurtado Torres que aseguran que podrían ser los más antiguos del flamenco. Incluso su madre, la cantaora Lolita Valderrama, saca pecho y reivindica estos cantes que asegura que se obviaron por cuestión de modas u otros intereses. Otros investigadores consultados como el antropólogo, Fernando González-Caballeros no duda en aseverar que están dentro del flamenco. En cambio, Ricardo Pachón cree que bajo el paraguas del flamenco no se deberían cobijar tantas músicas populares andaluzas como estos cantes. Por su parte, el escritor, poeta y flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu considera que folclore y flamenco son una gran familia y que no tienen una frontera muy delimitada.

Si no se ponen de acuerdo en cuanto a la pertenencia o no al flamenco de estos cantes, el origen queda aún más difuso. Algunos investigadores apuntan a que forman parte de la prehistoria del flamenco, otros lo engloban dentro de las tonás y también hay posturas que consideran que son el origen del flamenco y más antiguos que éste. Ya sean flamenco o folclore, se les denomine de una forma u otra, lo que queda claro es que estos cantes poseen una enorme riqueza musical, literaria y antropológica como hemos podido observar en los capítulos precedentes.

Lo que sí está claro es que debido a la mecanización de las tareas agrícolas, están casi perdidos o en vías de extinción. Sólo algunas personas de la localidad, los más mayores, los recuerdan y muy pocos los cantan. Pero estos cantes llevan ya casi medio siglo condenados al ostracismo como asegura el agricultor octogenario Antonio Alcántara Parras: “Sobre el 57 y 58 y luego en el 60 entraron más. En esa época los tractoristas ya no cantaban apenas, alguno solo, pero ya se perdió”. Y lo refrenda el Manuel Capiscol, uno de los que mejor ejecuta estos cantes: “Eso ya está *perdido* todo. Además ya cada vez se ara menos las olivas. Antes eran muy famosos estos cantes. El mejor era Antonio *Hachuelas* pero también estaban Juan *El Labra* y Juan Muñoz, luego Valderrama las grabó muy bien, pero ya después”.

Tras la recogida, el estudio y análisis de las letras de los cantes de siega, la conclusión más certera a la que podemos llegar es que estos cantes tienen un auténtico carácter funcional, es decir, producir un efecto meloterápico en los campesinos que los cantaban. El trabajo, que era lo prioritario, condicionaba al cante, ya que si un segador estaba cantando y el manijero mandaba a atar la mies frenaba su canto.

Pero este cante de labor además de infundir ánimos a los gañanes también ha servido para atestiguar una serie de rituales o formas de vida de esa época. Así nos lo aseguraba Juan “El Labra” quien también introduce otra variable interesante, el cantar por pena: “Con estos cantes pasa lo mismo que con otros, unas veces se canta por alegría y otras por soledad”.

Sus letras son el espejo que refleja la sociedad rural de ese período. Hablan de amor, preparativos de las tareas agrícolas y hasta de los momentos más soeces. En cuanto a la temática, hay una gran diferencia entre los cantes de siega, mucho más picarones, que los de gañana y trilla que se centran más en las labores del campo adquiriendo a veces un cierto carácter bucólico.

Los cantes de siega no estaban tan arraigados como la gañana, aunque son los más autóctonos de Torredelcampo. En los pueblos de alrededor no se tiene constancia de estos cantes salvo en el vecino Torredonjimeno. El torrecampeño más ilustre, Juanito Valderrama, se encargó de grabarlos también destacando su dificultad a la hora de ejecutarlos. La estrofa predominante en los cantes de siega es la cuarteta con versos octosílabos. La picaresca en sus letras viene dada porque durante la cosecha se establecía una especie de permisividad erótico-festiva en los campos que se sumaba al hecho de que los segadores estaban varios días fuera de casa solo rodeados de hombres. El agricultor torrecampeño Manuel Capiscol asegura:

Las letras de la siega casi todas eran picarescas, estábamos los hombres allí solos, nos tirábamos ocho o diez fuera del pueblo. Además, cada trabajo tenía su cante. Arando no te ibas a poner a cantar una copla de siega. En la siega también tienes que parar cuando llevas el manojo. Siempre que te agarrabas a trabajar después de fumar o merendar se echaba un ratillo de cante. Casi todos los segadores nos hacíamos nuestros cantes.

En cuanto al origen de las letras, la mayoría de las recopiladas aparecen también en otros cancioneros andaluces y del resto de España por lo que no se podría pecar de chauvinista y decir que son propias de Torredelcampo. Lo que sí es cierto es que estos cantes han hecho que las letras se perpetúen en el tiempo y también hay que añadir que algunas estrofas sí que contienen letras autóctonas de Torredelcampo. Incluso otras sufren adaptaciones creando una versión torrecampeña como esta otra:

Todas las mujeres tienen
en la barriga un candil
y un poquillo más pabajo
Cuesta Negra y Cagatín.

La siega sin duda es el más peculiar de los cantes de laboreo de Torredelcampo y se podría considerar autóctono (aunque se podría incluir a la localidad vecina de Torredonjimeno). La cantaora jiennense Lolita Valderrama, que ha sabido recoger el testigo de su tío Juan, asegura que “este cante sólo se conoce en Torredelcampo”.

En cuanto a las características musicales de estos cantes hay un predominio general del estilo silábico-correspondiendo una nota a cada sílaba- alternando ocasionalmente con pequeños grupos melismáticos. Incluso los hermanos Hurtado Torres aseguran que “en el ámbito de los cantes campesinos todos los ejemplos que conocemos se asientan en la escala de mi y en la forma estrófica de seguidilla excepto los cantes de siega de Torredelcampo”. Según estos autores, la versión que de este cante se hace en Torredelcampo determina un cambio de modalidad y un alargamiento estrófico, derivado éste último de la repetición antes de pasar al 4º- del verso 3º con una música distinta. Por supuesto, como todos los cantes de labor son a capella, es decir, van sin acompañamiento musical.

Estos cantes son los menos autóctonos de Torredelcampo, ya que también se hacen en otros lugares de Andalucía, si bien los que aquí estudiamos tienen unas peculiaridades musicales diferentes. Los cantes de trilla de este pueblo jiennense se asemejan más a las nanas y difieren de otros cantes trilleros como los que se escuchan en Jerez o Huelva, que se asemejan más a las tonás campesinas. De hecho los hermanos Hurtado Torres comentan que tanto en las trillas como en las nanas “hay una presencia casi absoluta de la seguidilla como estrofa, un estilo melódico semi-adornado y adornado, una correspondencia melódico-textual entre verso y semifrase musical, ambos articulan en su mayoría el modo *frigio* o de *mi*”. La diferencia más importante que resaltan es el contexto, ya que las nanas se

cantan junto a la cuna de un niño, en el ámbito del hogar y cantadas por mujeres y los cantes de trilla, por hombres en medio del campo durante las faenas rústicas. Es un cante mecido, monótono pero ni mucho menos sencillo.

Las letras son más bucólicas incluso guardan relación con las nanas, otras son más populares y propias de las tareas agrícolas. La figura de la madre (más bien en su papel de suegra) adquiere también un papel importante en estos cantes: “Estando mi mare en misa”, “si le temo a tu mare más que a la muerte” y “allí estaba tu mare la picarona”. Las letras son un reflejo de que en la tarea de la trilla participaban todos, ya que se habla de niños, de mujeres e incluso de suegras.

En el análisis musical que los hermanos Hurtado Torres realizan de la trilla de Torredelcampo aprecian un estilo semiadornado, en el que suelen reservarse para el final de semifrase musical o verso los melismas, mientras que hay un predominio silábico en la mayor parte de la pieza.

Por último, López también destaca la importancia de rescatar estos cantes. La actividad agrícola jugó un papel trascendental en el desarrollo y transmisión de una parte fundamental de nuestro acervo cultural. Ahora todo ese ambiente natural y de gran viveza que durante siglos, cuando no milenios, reinaba en los campos, se ha rendido ante el poder de la industrialización que ha transformado aquella primitiva sociedad agraria.

Letras de cantes de arado, siega y trilla, unas labores campesinas que ocupaban a cuadrillas de trabajadores temporeros durante largos períodos de tiempo, y hoy son reemplazadas por potentes segadoras, trilladoras o cualquier otra máquina cosechadora que en unas pocas horas efectúan la campaña. Un tenaz y definitivo proceso desestabilizador para nuestra poesía tradicional que se desvaneció junto al escenario de exaltación poética de fechas pretéritas.

En definitiva, este apreciable conjunto de composiciones recopiladas nos ofrece una visión general de la riqueza que atesora el cantor anónimo de nuestro campo,

siendo una muestra más de cómo la lírica tradicional ha vivido en cualquier rincón de esta zona acompañando las distintas actividades campesinas, exaltando todo un universo de sentimientos y conductas, y que por ello merece ser elevado a un nivel de dignidad lejos de complejos de inferioridad.

Tras la recogida, el estudio y análisis de las letras de los cantes de gañana, siega y trilla la conclusión más certera a la que podemos llegar es que estos cantes tienen un auténtico carácter funcional, es decir, el efecto meloterápico que tenían para los campesinos que los cantaban y que establecían casi un diálogo con los animales con interpelaciones y vocativos. El trabajo, que era lo prioritario, condicionaba al cante, ya que si un segaor estaba cantando y el manijero mandaba a atar las mieses cortaba el cante o si la yunta se torcía o no andaba lo suficiente se instaba al animal con un 'mulaaaa' o 'arre' alentador.

Pero los cantes de faena además de infundir ánimos a los gañanes también han servido para atestiguar una serie de rituales o formas de vida de esa época. Sus letras son el espejo que refleja la sociedad rural de ese período. Hemos visto cómo estos cantes hablan desde el amor, a los preparativos de las tareas agrícolas hasta los momentos más soeces. En cuanto a la temática, se atisba claramente la diferencia entre los cantes de siega, mucho más picarones, que los de gañana y trilla que se centran más en las labores del campo adquiriendo a veces un cierto carácter bucólico.

Con respecto al análisis literario en los cantes de gañana predomina absolutamente como estrofa la seguidilla castellana. Como recursos literarios abundan las elipsis y el hipérbaton además de la prosopopeya. Se da un uso reiterativo del gerundio (arando, pensando, perdiendo, terminando) lo cual otorga más intensidad fónica a la copla y por ende al trabajo. El uso del camino aparece como estilema, ya que los gañanes caminaban en línea recta por la besana agarrados a las manceras del arado. Todos los mayores entrevistados nos han dejado claro que la gañana era el cante de labor más extendido por Torredelcampo, ya que se cantaba durante la siembra y el arado, siendo estas

labores las que más se realizaban a lo largo de todo el año. De hecho, los campesinos que cantaban bien las gañanas gozaban de cierto prestigio social en el pueblo. Todos destacan a uno en especial como el mejor gañanero de Torredelcampo: Antonio Vílchez Vílchez “Hachuelas”. Una pena que no haya ningún documento sonoro de este agricultor. Todos coinciden en señalar a este campesino como el mejor intérprete de los cantes de laboreo aunque también destacan a “El Oso”, Juan Muñoz, Manuel Capiscol o Enrique Parras, los Alcántara, “Los Telesforos”, Juanico “El de las Piedras” o “El Mudo”.

Los cantes de siega no estaban tan arraigados como la gañana, aunque son los más autóctonos de Torredelcampo. En los pueblos de alrededor no se tiene constancia de estos cantes salvo en el vecino Torredonjimeno. El torrecampeño más ilustre, Juanito Valderrama, se encargó de grabarlas también destacando su dificultad a la hora de ejecutarlas. La estrofa predominante en los cantes de siega es la cuarteta con versos octosílabos. Las letras de la siega son en su mayoría picarones, burlescas e incluso groseras, ya que durante la cosecha se establecía una especie de permisividad erótico-festiva en los campos que se sumaba al hecho de que los segadores estaban varios días fuera de casa solo rodeados de hombres.

Por su parte, los cantes de trilla también tienen sus peculiaridades con respecto a otros que se escuchan por otras zonas de Andalucía. Los que ejecuta Fernando de la Morena o Arcángel se asemejan más a una toná campesina, mientras que los recogidos en Torredelcampo son más parecidos musical y temáticamente a las nanas. Las letras de la trilla transmiten bucolismo (a la orilla de un río canta un canario), alegría (venga el dinero) o reflejan que en esta tarea solía participar toda la familia con especiales alusiones a las suegras (si le temo a tu mare más que a la muerte). La estrofa suele ser una copla de cuatro versos.

En cuanto al origen de las letras, la mayoría de las que hemos recopilado aparecen también en otros cancioneros andaluces y del resto de España por lo que no se podría pecar de chauvinista y decir que estas letras son propias de Torredelcampo. Lo que sí es cierto es que estos cantes han hecho que se perpetúen en el tiempo y

también hay que añadir que algunas estrofas sí que contienen letras autóctonas de Torredelcampo (se está perdiendo el sol/, va terminando/, que quiero echar un trago/ en Torrecampo), incluso otras sufren adaptaciones creando una versión torrecampeña como esta otra: “Todas las mujeres tienen / en la barriga un candil/ y un poquillo más pabajo/ Cuesta Negra y Cagatín”. Además, los informantes nos comentaban que a veces ellos mismos creaban algunas letras como esta que inventó Antonio Blanca: “San Isidro el Labrador / el 15 de mayo es tu día / te sacan en procesión / con las vaquitas lucías”.

La dificultad más importante de este trabajo, que comenzó en los albores de 2008, ha sido la recopilación de letras debido a las escasas fuentes de información que puedan ser fidedignas. Los agricultores que recuerdan estas letras y cantes son bastante mayores por lo que ha sido difícil la recogida, aunque con los que hemos hablado conservaban una memoria privilegiada y sabían ejecutar estos cantes por lo que han sido unos magníficos informantes.

Un disco fundamental para la elaboración de este trabajo ha sido 'El cante de Torredelcampo', grabado en 2004 en Baeza, financiado por la Diputación Provincial de Jaén y llevado a cabo por la desinteresada labor de una serie de aficionados que quisieron recoger estos cantes en desuso y que tanto han servido para la elaboración del presente trabajo.

El corolario final al proyecto ha sido la realización de un montaje audiovisual con entrevistas a agricultores intercaladas con imágenes de estas labores rescatadas de un video grabado de forma casera en los años 70 y que es el único documento audiovisual que hemos encontrado de estas labores en Torredelcampo.

Lo que sí está claro es que debido a la mecanización de las tareas agrícolas, están casi perdidos o en vías de extinción. Sólo algunas personas de la localidad, los más mayores, los recuerdan y muy pocos los cantan. Pero estos cantes llevan ya casi medio siglo condenados al ostracismo como asegura el agricultor octogenario Antonio Alcántara Parras: “Sobre el 57 y 58 y luego en el 60 entraron más. En esa

época los tractoristas ya no cantaban apenas, alguno solo, pero ya se perdió”. Y lo refrenda el Manuel Capiscol, uno de los que mejor ejecuta estos cantes: “Eso ya está *perdío* todo”. No queremos ser tan derrotistas porque es verdad que estos cantes han estado agonizando durante una temporada, pero la afición y el estudio de muchos cantaores así como la originalidad y el toque pintoresco o bizarro que aportan en un recital ha provocado que vuelvan a tener un pequeño repunte. Quizás la pequeña eclosión que están experimentando estos cantes, se deba precisamente a esa capacidad de innovar de los artistas que se surten de estos estilos para intentar sorprender al público con la recuperación de palos que estaban condenados al ostracismo. Así lo expresa Israel Galván: “Los bailaores escogemos palos más rítmicos donde nos sentimos más protegidos con el ritmo. El silencio nos incomoda porque tienes que sacar lo que hay dentro de ti. Es como empezar de cero”.

Es importante la perpetuidad de estos estilos ya que habitualmente los estudios sobre flamenco no se han encargado de ellos, no hay menciones en los *Colección de cantes flamencos* de Demófilo, ni en *El cante flamenco* de Pemartín, ni en la *Historia del cante flamenco* de Ángel Álvarez Caballero, ni siquiera en *The art of flamenco* de Pohren a pesar de que analiza 64 estilos diferentes algunos no tan comunes como la calesera, danza mora, palmares, policaña o tiranas.

Por ello, sirva este trabajo para recopilar, valgan estas 92 letras recogidas para poner en valor estos cantes y, por supuesto, para honrar a los campesinos que se dejaron la piel por los surcos y regaron con su sudor las gavillas de trigo al son de unos buenos cantes de laboreo.

Si en París el ingenio corre por las calles, en Andalucía se pasea por los campos³⁰⁴. (Davillier)

X. Apéndice documental

X. 1. Contenido del DVD adjunto

X. 1. 1. Audios entrevistas

Dentro de la carpeta genérica de “Cantes de laboreo” encontramos otra bajo el título “Audios entrevistas” donde hemos englobado los brutos de las entrevistas realizadas mediante grabadora. La mayoría son de campesinos torrecampeños y de la comarca donde hablan del campo y cantan estos estilos aunque también encontramos la del maestro “Fosforito”.

X. 1. 2. Cantes

X. 1. 2. 1. Cantes de Fuerte del Rey

En esta carpeta encontramos diez cantes recopilados por Juana Peña Eslava en Fuerte del Rey, pueblo colindante a Torredelcampo. Los cantes son muy similares tanto en las letras como en la música a los torrecampeños debido a la cercanía geográfica. En concreto, hemos recogido como gañañeras, cuatro segaoras, un cante de espigadores y una trillera (usamos su terminología).

X. 1. 2. 2. Cantes de laboreo de Torredelcampo

Esta carpeta recoge el núcleo central de nuestro trabajo: los cantes de laboreo torrecampeños. A su vez se divide en cuatro subcarpetas:

³⁰⁴ Davillier, Charles. 2009. *Viaje por Andalucía*. Sevilla: Renacimiento.

X. 1. 2. 2. 1. Cantes inéditos de Torredelcampo

Estos 32 cantes rescatados y recopilados de grabaciones realizadas en cassette en los años 90 son quizás la joya de la corona de este proyecto de tesis doctoral debido a la autenticidad de los mismos y a la variedad de campesinos que aparecen, un total de cinco agricultores, entre ellos, Francisco Valderrama, hermano mayor de Juanito. Asimismo, se incluyen cantes de laboreo que hemos rescatado de Enrique Parras que él tenía grabado en cintas y hemos realizado una labor de digitalización.

X. 1. 2. 2. 2. El cante de Torredelcampo

Esta carpeta recoge los quince cantes de laboreo incluidos en el disco homónimo al título de la misma publicado en 2004 por la Diputación de Jaén y la Peña Flamenca “Juan Valderrama Blanca y su cante”.

X. 1. 2. 2. 3. Juanito Valderrama

Recopilamos en esta carpeta los cantes de laboreo grabados por Valderrama en Hispavox que han pasado a la historia del flamenco como los patrones de los estilos campesinos torrecampeños.

X. 1. 2. 2. 4. La voz de la tierra – Hurtado Torres

Esta carpeta incluye cuatro cantes que grabaron los hermanos Torres en Torredelcampo y que publican en su libro *La voz de la tierra*.

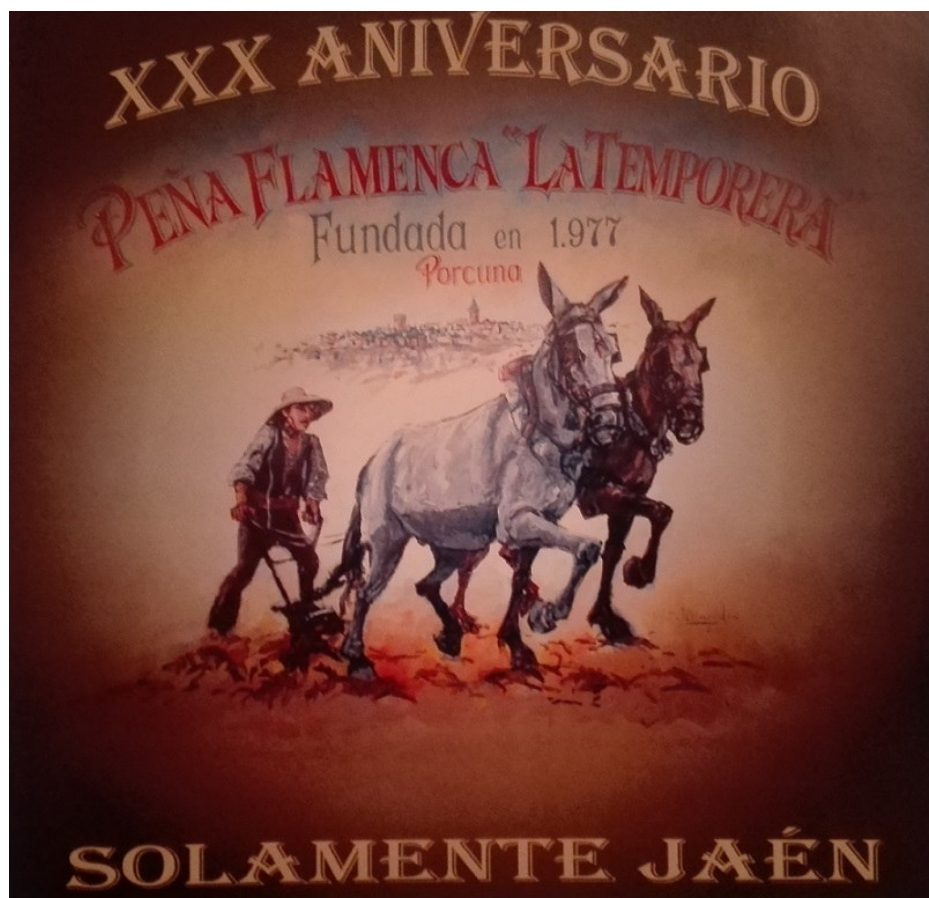
X. 1. 2. 3. La voz de la tierra

De nuevo incluimos una carpeta con este nombre que recoge todos los cantes de la provincia de Jaén y Córdoba incluidos en el cd adjunto al libro de los estudiosos sevillanos.

X. 1. 2. 4. Las tonás campesinas

En este disco recogemos una serie de cantes campesinos publicados en el cd homónimo al título de la carpeta y que publicó la Diputación de Córdoba, un disco que nos ha facilitado el cantaor Julián Estrada.

X. 1. 2. 5. 30 aniversario Peña Flamenca “La Temporera” de Porcuna



Con motivo de su trigésimo aniversario la peña de Porcuna editó dos CD denominados “Solamente Jaén” con la colaboración de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, en los que se incluyen cantes de laboreo que recogemos en este carpeta.

X. 1. 2. 6. Otros cantes del campo

En esta carpeta exponemos los restantes cantes de laboreo que hemos recogido, especialmente en otras zonas de Andalucía.

X. 1. 3. Fotos

X. 1. 3. 1. Fotos de artistas

X. 1. 3. 2. Fotos de investigadores

X. 1. 3. 3. Labores

X. 1. 3. 4. Mayores

X. 1. 3. 5. Otras fotos

X. 1. 3. 6. Sesión didáctica IES Torredelcampo

X. 1. 3. 7. Torredelcampo

X. 1. 4. Videos Rejano

Recogemos un conjunto de vídeos con entrevistas a mayores de la localidad granadina de Rejano que hablan sobre las labores y cantes del campo. Estos documentos han sido hallados en la Biblioteca Virtual de Andalucía.

X. 1. 5. Análisis del video adjunto a la tesis

El video que se presenta adjunto a este trabajo es un fiel reflejo de los cantes de labor así como de las propias labores agrícolas que se tratan en este proyecto de investigación. Hay tres tipos de imágenes:

– Las más importantes y originales son las imágenes antiguas donde los gañanes aparecen arando, segando y trillando. Estos documentos audiovisuales han sido extraídos de una grabación realizada en Súper 8, con el antiguo tomavistas, que se grabó a pie de campo (nunca mejor dicho) a principios de los años 70. La cinta VHS nos la cedió gentilmente el torrecampeño Paco Ortega y la convertimos a formato DVD para poder realizar el montaje. La grabación fue realizada en la tierra de Juan Alcántara Sánchez, conocido como “El Borboño” y en el video solo reconocemos a Antonio Moral Blanca. A este agricultor es al único que hemos podido identificar gracias a nuestros informantes. La calidad de la grabación no es demasiado buena, aunque refleja fielmente las tareas y la esencia del trabajo. El rodaje fue realizado en unas tierras a escasos metros del pueblo, en el paraje conocido como “Las Huertas”. Hoy día esta zona está totalmente ocupada por casas residenciales. Durante la tarea del arado, los montadores de la cinta grabaron en estudio una gañana de Manuel Capiscol y la insertaron sobre las imágenes del gañán con la yunta de mulos, aunque se les escapó un fallo técnico porque se escucha de fondo una música de ópera mientras Capiscol canta la gañana. En la grabación de la siega, los cámaras grabaron a pie de campo con un micrófono para recoger los testimonios, el sonido de las hoces de los segadores e incluso un cante que ejecuta Antonio Moral. La grabación de la tarea de la trilla se realiza en una era en un paraje muy cercano al anterior y en ésta participa toda una familia como era costumbre. En el DVD adjunto también se presenta esta grabación íntegra para que el tribunal pueda observar en su totalidad este documento inédito que en sus últimos minutos recoge otras labores como la poda y la aceituna que no forman parte de nuestro objeto de estudio.

– Otras imágenes de las que nos hemos servido para la realización del montaje son los testimonios recogidos de las entrevistas en profundidad que hicimos en el otoño de 2010 en Torredelcampo con tres agricultores torrecampeños: Antonio Alcántara, Francisco Villar, Manuel Capiscol. Estas declaraciones las hemos intercalado en el video con las imágenes de las tareas grabadas en los años 70.

– También aparecen imágenes de fotografías antiguas de Torredelcampo extraídas del libro *Torredelcampo en el recuerdo* que se ha citado previamente en este proyecto.

La duración total del montaje es de once minutos y cincuenta y un segundos (11' 51") y ha sido realizado por el experto José Miguel Delgado. El tema que suena de fondo es *Campiña andaluza*, compuesto por Sabicas. La voz en off es de Antonio Alcántara, aunque también hay una pequeña intervención de la voz en off del video original cuando el campesino aparece sembrando la semilla y dice: "Día a día, paso a paso, voy dejando jirones de mi vida en este duro trabajo". En este importante documento audiovisual se pueden ver algunos de los rituales mencionados en capítulos anteriores como el cigarro, ese descanso justificado y donde Antonio Moral asegura: "En todos los trabajos se fuma". Eso era hace cuarenta años, hoy por suerte han cambiado mucho los tiempos. El ansiado descanso para beber y comer también se puede contemplar en este documento como cuando los campesinos preparan la ensaladilla o piden agua a los demás: "Antonio, trae agua que estamos fritos" o "vamos a echar un *traguejo*", siempre con el botijo como estandarte. Además, otro ritual que se vislumbra en el video es el de atar, cuando el manijero manda al grito de "ayyyy" la orden de coger los ramales para juntar la mies que se lleva recogida. En la trilla también se escuchan las órdenes a las mulas como "arre, marinera" y se comprueba cómo participa toda la familia en esa peculiar fiesta de la era.

X. 2. Corpus de letras de gañanas

Dicen las flores:
“Ya está el sol trasponiendo”.
“Ya se van marchitando
nuestros colores”.

Que tanto suena,
amor mío, ¿qué traes?
un zapato al arrastre
y otro sin suela.

Vámonos Juana
a los santos de Arjona
que son mañana.

Ponme besana,
aperaor del puente,
saca el surco derecho,
la tierra llana.

La Morenita,
Virgen de la Cabeza,
y en el cerro más alto
tiene su ermita.

Lo han arrastrao
al mulero del medio,
camino de Sevilla,
camino llano.

Se han asombrao

las mulas me se han asombrao
y al segundo mulero
lo han arrastrao
camino de Sevilla
camino llano.

Dijo la liebre
al saltar el arroyo:
“arribita pies míos
que el galgo viene”.

Dice que tiene
la mujer del herrero
por delante la fragua
detrás el fuelle.

Con bueyes negros,
Si supiera que arabas,
te compraría unos lazos
para los cuernos.

Larga besana,
aperaor de mulos,
que lleguen los repuntes
a mi ventana.

La están arando
la plaza de Sevilla,
de claveles y rosas
la están sembrando.

Quién te ha traío,

colorín colorao,
no me ha traído nadie
que yo he venío.

Echa bozales
Apareja Juanillo,
Que vamos a la Vega
Los Carrizales.

Mañana hay barro,
esta noche ha llovío,
ya no puede mi mula
tirar del carro

Que no cantemos,
de Sevilla ha venío
que se ha muerto la reina
que le lloremos.

Torre del Oro,
camino de Sevilla,
está mi amante preso
por eso lloro.

El tiempo corre,
me dijiste que entrara
siendo tú la veleta
y yo la torre.

Mula Romera,
No te salgas del surco,

Que no se salga un grano
De sementera.

Aperaor de mulos,
¿cuál es tu yunta?,
la de la mula torda
que va en la punta.

Vino mi novio,
estando mi mare en misa
si durara la misa
hasta el otoño.

En la besana,
con mis mulos arando
las manos en las manceras
y en ti pensando.

Es color triste
dicen que el color morao
y Jesús el Nazareno
¿de qué se viste?

Te traigo un tordo
como soy pajarero
con el ala caída
y el pico gordo.

Se está perdiendo el sol

va terminando
que quiero echar un trago
en Torrecampo.

Adiós hasta la primera
siempre que te vas me dices
como no me dices cuándo
siempre me dejas con pena.

Amarillo sale el sol
el día que no te veo
manifestando la pena
que tiene mi corazón.

Ya se perdió en el campo
labor gañana
sólo se sienten tractores
en la besana.

X. 3. Corpus de cantes de siega

Una rubia me engañó
me llevó a la linde un trigo,
cuando volverá la rubia
a tener tratos conmigo.

A mí me gusta la siega
de mi tierra porque tiene

el almuerzo y la merienda
y el gazpacho que entretiene.

Siega siega segaor
y no le temas a nadie
que en la punta de la hoz
llevas a la Virgen del Carmen.

Y el sol está en lo alto
que me achicharra
me vuelve loco
el cante de la cigarra.

Dios lo bendice
y a mis males su regreso
lo hace felices.

Hermana, hermana
no le digas a nadie
que estoy preñada.
Tranquila, hermana,
que no se lo diré
porque yo me figuro
que estoy también.

Rosa te puso tu mare,
qué nombre más desgraciao,
los claveles y las rosas

siempre mueren deshojaos.

Estate quieto, Vicente
y no me toques el refajo
si te quieres divertir
mete la mano debajo
y me tocas el golorín.

Santa Rita con su llanto
conquistó a San Agustín
y yo que te quiero tanto
no puedo acercarme a ti
ni con risas ni con llanto.

Te pusiste a esculcar
los nabos en la canasta
y a dónde viniste a dar
con uno de mala casta.

Eres más fea que un cuco
y más negra que una graja,
eres una albarda rota
que se le sale la paja.

Me parieron pobre y feo
y en casa no fui querío
la mujer me salió mala
vaya juerga que he corrío.

Cuando paso por tu puerta
cojo pan y voy comiendo,
pa que tu mare no diga
que de verte me mantengo.

Soy colorín desgraciao
desde que salí del nío,
me cogieron los chiquillos,
por tres clavos fui vendío
y en la calle pregonao.

Si me das palabra cierta
de que eres buen segaor
entrarás por mi cañada
segando a rapatelón
trigo, cebada y escaña.

Cuando Jesucristo vino
al hombre no le hizo ná
y a la mujer, junto al culo
le atizó la puñalá.

Cuando me voy a acostar
tiendo en la almohá un pañuelo
cuando me pongo a soñar
con la que tengo en el cielo
soñando me echo a llorar.

Una abuela muy revieja
se lo miraba y decía:
“Este candil cuando nuevo
bien que gastaba torcía”.
Úntatelo con aceite
si no se te pone bueno
se te pondrá reluciente.

Una vieja muy revieja
se lo miraba al solano,
de cuando en cuando decía:
¡qué viejo está el toledano!

Una niña muy bonita
por muy bonita que sea
nunca deja de mojarse
los pelitos cuando mea.

Soy de la opinión del cuco
pájaro que nunca anía
pone el güevo en nío ajeno
y otro pájaro lo cría.

San Isidro el labrador
el 15 de mayo es tu día
te sacan en procesión

con las vaquitas lucías.

Debajo del sol que sale
tiene mi niña la cama.
Sale el sol y la despierta
sale la luna y la llama.

Del revés del pepino
son las mozuelas
por donde el pepino amarga
dulces son ellas.

Todas las mujeres tienen
en la barriga un candil
y un poquillo más pabajo
Cuesta Negra y Cagatín.

Niña si quieres pesarte
aquí traigo la romana
y el gancho para engancharte
ponte en postura de rana.

Entre San Juan y San Pedro
cuando hacen las calores
nacen los torillos bravos
y los potros corredores.

Al pasar por tu arrabal
echó mi galgo una liebre
déjala que vaya bien
que el que la lleva la entiende
y por pies no se le va.

Un cazador cazando
perdió el pañuelo
y luego lo llevaba
la liebre al cuello.

Si piensas que por eso
me das tormento,
tú te quemas la sangre
yo me divierto.

Si piensas que por eso
salgo a la calle,
no tengo amor y quiero
que me dé el aire.

Tortolita, tortolita
dime dónde está tu nío
debajo de aquella rama
allí lo tengo escondío.

Ya vienen de la siega
los segadores
pobres lo que han pasado
con las calores.
Pero al regreso
el matrimonio manda
la boca un beso.

Hortelano del río
échame nueces
échamelas a pares
cuatro en dos veces.

Tiré el trigo a la tierra
nació verde y hacia arriba
y cuando grane la espiga
lo llevaré a la piedra.

Ay, mare, que me lo han roto
el cantarito en la fuente
no me duele el cantarito
sino el decir de la gente.

A mí me gusta la siega
cuando ya se ha terminao
y llevo para mi boda
el dinero que he ganao.

Jesús, qué calor que hace
en la sombra estoy sudando
¿cómo estará mi segaor
y en la campiña segando?

Mi pueblo se llama
Torredelcampo
vaya nombre y apellío
por eso lo quiero tanto.

Periquillo, Periquillo
barre, barre,
tengo los pezones rotos
y más no puedo barrer.

El cura vendió la mula
por ahorrarse la cebada
se le presentó un viaje
y se montó en la criada.

Agárrate Periquillo
a los huevos de tu padre
y le pegas un estirón
y verás qué boca abre.

Esa del chocho morocho

y la pepitilla verde
y los labios coloraos
muévete que ya me viene.

Soldadito de a caballo
qué bien te pinta la gorra
de qué regimiento eres
que me gusta tu persona.

Dímelo hilando
dímelo hilando
que el que va en la porra
va reventando.

Yo recuerdo haberlo visto
segando en La Serrezuela
con la barriga vacía
haciendo las cabañuelas.

Hermana, hermana,
de lo que aquí se encierra
tengo yo gana.
Y luego era, y luego era
que estaba cosiendo
una portañuela.

El cura de la Mercé

se hizo a mi hermana un chiquillo
Dios se lo pague a ese cura
ya tengo un sobrinillo.

El rey de España perdió
ay, el peñón de Gibraltar
que yo me pierda contigo
que eso no compone ná.

X. 4. Corpus de cantes de trilla

Dice el trillero
ya está la parva hecha
venga el dinero.

Una niña en un baile
se lo miraba
la punta del zapato
que le apretaba.

Como quieres que vaya
de noche a verte
si le temo a tu mare
más que a la muerte.

Pajarillo no cantes
en el almendro
no despiertes a mi niña

que está durmiendo.

A la orilla de un río
canta un canario
échale cañamones
que cante claro.

Una mula tenía
que era romera
trillando la mejor
dueña era de la era.

Si esta tarde hace aire
quiero ablentar
de noche meto el grano
mañana vamos a segar.

Cuando paso por tu puerta
cojo pan y voy comiendo
pa que no diga la gente
que con verte me mantengo.

A tu madre le han puesto
la tomatera
y a tu padre el pimiento
y a ti la pera.

Me dijiste que entrara
que estabas sola
y allí estaba tu madre
la picarona.

Mi pueblito se llama
Torredelcampo
vaya nombre y apellío
por eso lo quiero tanto.
**(se hace también en la siega)

Llega el verano
en el cortijo
paro la yunta y bebo
en el cortijo.

Anoche y antenoche
y esta mañana
antes de levantarme
estaba en la cama.

Dicen que andando, andando
te aborrecía
y mientras más andaba
más te quería.

X. 5. Entrevistas

Las entrevistas realizadas se pueden dividir en dos tipos: las entrevistas en profundidad con los agricultores torrecampeños que nos fueron comunicando las formas de vida de antaño, las labores que realizaban en el campo y, por supuesto, las letras de los cantes de laboreo. Hay que reseñar que hemos obviado algunas partes de las entrevistas en los que los campesinos divagaban sobre otros aspectos ajenos a nuestra investigación.

Con algunos expertos en flamenco como Norberto Torres o el antropólogo José Luis Anta, la entrevista se ha realizado en sus casas de modo distendido y mediante una grabadora con la cual recogí sus impresiones sobre estos cantes y trabajos, datos que nos sirvieron como aportaciones importantes para el desarrollo de este proyecto de investigación.

La entrevista al cantaor Fernando de la Morena tuvo lugar tras una actuación del jerezano en la peña flamenca “El Ciego de la Playa” de Huércal de Almería. Con los demás expertos en flamenco como críticos, artistas y flamencólogos contacté a través de conversaciones telefónicas e incluso algunos mediante el correo electrónico para conocer algunas de sus opiniones sobre el tema en cuestión.

X. 5. 1. Entrevista a Manuel Capiscol



Agricultor torrecampeño de 79 años. Nació justo cuando estalló la guerra, en 1936. Ha pasado gran parte de su vida en el campo como la gran mayoría de los hombres de su edad. En Torredelcampo coinciden en que es el mejor intérprete de la gañana, siega y trilla actualmente por cualidades cantaoras que se adaptan plenamente a los melismas de estos cantes. Además, su privilegiada memoria ha sido clave para transmitirnos las letras claves para este proyecto. Con Manuel he realizado dos entrevistas en su casa ubicada en la calle Real. La primera fue recogida con una grabadora el 30 de octubre de 2010 y la segunda filmada con una videocámara el 10 de noviembre del mismo año.

¿Con qué edad empezó a trabajar y a familiarizarse con estos cantes?

Yo empecé con unos 10 ó 12 años, cuando empecé a arar. Con seis años estaba guardando marranos y ovejas y ya con doce arreándole a la yunta, allá por el año 48.

¿Cómo los aprendió?

Los aprendí de oídas, mi padre los cantaba bien también. A mí me gustaba eso, ponía oído y los cogí. Tienen un tono muy bonito, con unos bajos preciosos.

¿Se cantaban también en el pueblo o sólo en el campo?

No, en el pueblo no. Sólo en el campo donde los cantaba todo el mundo, unos mejor y otros peor. A las mulas les gustaba que le cantaran. En las tabernas se cantaba mucho, pero cante flamenco como fandangos, granaínas y seguiriyas, cante grande. Se cantaba mucho, pero siempre sin guitarra. “Faroles” cantaba muy bien por Manuel Torre. Pero arjoneras era muy raro que se cantaran. En Arjona le llaman arjoneras, aquí gañanas, en Porcuna temporeras. El que mejor las ha cantado aquí ha sido Antonio “El de Hachuelas”. A Valderrama se las enseñó el hermano de “Hachuelas”, el “Gordo de las Navas”, que las cantaba también muy bien. El “Hachuelas” las cantaba que era una maravilla, el mejor del pueblo y mira que había muchos que la cantasen aquí.

¿Estos cantes vienen de lejos?

Claro, en la época de mi abuelo ya se cantaban, esto es una tradición antigua. Cada faena tiene su cante, la gañana sólo se canta arando y cada cante tiene su son.

¿Cada pueblo tiene una gañana típica?

Sí y cada una de una manera diferente. Yo de las que he oído la que más me ha costado ha sido las de este pueblo. He oído a gente de Jamilena, Torredonjimeno y Fuerte del Rey, pero como las de aquí no se hace en ningún sitio. Es un cante con diferentes tonos que hay que ir dándole los golpes. La gañana no se puede cortar mucho porque si no, no resulta, es como si estuvieras meciéndote con el *arao*. Por regla natural, para cantarlo bien tienes

que haber arado. El que tiene menos poder, la acorta. Luego en cada pueblo, cada uno la adapta a su voz porque depende de sus cualidades, pero no hay que recortarla.

¿El trabajo condiciona la ejecución del cante?

Claro. Tienes que ir tranquilo, no puedes ir ahogado. Cuando hacía templanza, sin aire ni nada, subía mucho la voz y se sentía de muy lejos. Los días esos que hacía una temperatura tranquila, oías la voz desde retirado. Además en el tercer tercio siempre se le arreaba a los mulos, se les decía: “ehhh o quietaaa mulaa”. Se les iba hablando a la misma vez a las bestias o parabas el cante para hablarle a las bestias. El trabajo mandaba sobre el cante. En la gañana igual, cuando volvías del cabo no cantabas, era sólo cuando ibas por la besana. La trilla como ibas sentado era más continua. Estás trabajando y llevas el ritmo del trabajo, no puedes forzarte mucho cantando porque ya vas trabajando con la yunta. Tienes que ir *desahogao*. Yo observaba que cuando empezabas a cantar se tranquilizaban, iban más lentas, se relajaban, pero a mi no se me ha *dao* el caso de que se hayan *paraao*. Además, cada trabajo tenía su cante. Arando no te ibas a poner a cantar una copla de siega. En la siega también tienes que parar cuando llevas el manojo. Siempre que te agarrabas a trabajar después de fumar o merendar se echaba un ratillo de cante. Casi todos los *segaos* nos hacíamos nuestros cantes. Las gañanas eran las que más se cantaban porque arar, arábamos todo el año.

¿Dónde aprendía las letras?

De escucharlas de la gente, de mi padre aprendí muchas. Las letras eran siempre las mismas, todos cantábamos las mismas. Mi padre cantaba las gañanas, muy bien, por flamenco no. Con el padre de Valderrama cantó alguna vez. Luego además de las coplas están los estribillos como en la siega que se usa a veces con “hermana, hermana”... que lleva otro tono. Si no se mete el estribillo, en la siega se repite al final el último verso. Si estás hablando de eso,

se repite el tema al que vas. Las letras de la siega casi todas eran picarescas, estábamos los hombres allí solos, nos tirábamos ocho o diez fuera del pueblo... Las letras de la trilla son diferentes.

¿Cree que estos cantes se van a perder?

Pues sí porque en el campo como no sea un tractorista, no hay bestias, ni yuntas ni *ná*. Hay algunos tractoristas que los cantan en lo alto del tractor todavía, ahí se canta mejor que arando porque vas *sentao* y tienes más facilidad, pero con el ruido del tractor no te oyen de *retirao* como antes. Estos cantes se dejaron de cantar cuando ya pusimos las olivas.

X. 5. 2. Entrevista a Manuel Moral Jiménez



Agricultor torrecampeño. Nació el 14 de febrero de 1919 y murió el 3 de febrero de 2009 en Torredelcampo. Es casi coetáneo de Juan Valderrama a quien conoció y le escuchó cantar los cantes de laboreo. Realizó todas las tareas agrícolas hasta bien entrada su octava década de vida. La entrevista tuvo lugar en la casa de Manuel en la calle Pozo, 55 de Torredelcampo el 22 de diciembre de 2008 y se realizó tomando apuntes y notas.

¿De quién aprendió usted los cantes de gañana, siega y trilla?

Yo estaba con David arando y Antonio “Hachuelas” estaba a la linde y me fijaba en él.

¿Y usted hace el mismo cante que él?

No, hombre no. Aquel era el as del pueblo cantando, pero bueno yo lo poquillo que podía lo cantaba.

¿Pero la forma es la misma?

Sí, eso sí, la forma es la misma.

Bueno, ¿se arranca usted?

Vamos a ver cómo sale esto, que yo soy un viejo ya. Canta Manuel:

No te salgas del surco
mula Romera
mula Romera
que no se pierda un grano
de sementera.

Canta Manuel:

Aperaor del puente
ponme besana
ponme besana
saca el surco derecho
la tierra es llana” (el otrooooo).

Ahora voy a hacer la arjonera que es diferente:

Amarillo sale el sol
el día que no te veo
amarillo sale el sol
manifestando la pena
que tiene mi corazón
el día que no te veo.

Ahora voy a cantar al estilo de Jaén:

Adiós hasta la primera
siempre que te vas me dices
adiós hasta la primera
como no dices cuándo
siempre me dejas con pena.

Yo estaba con los jaeneros en Loza y yo la aprendí de ellas, y la cantaban a su estilo que era así:

Vamos a hacer la gañana:

Estando mi madre en misa
vino mi novio
si durara la misa
hasta el otoño.

Manuel, ¿y el cante de la siega se hacía en otros lugares?

Lo sacaban aquí los viejos y los cantaban. En la campiña de Arjona y Fuerte del Rey eso no, Torrecampo ha *sí* el as *pa* eso.

Canta Manuel:

Si me das palabra cierta
de que eres buen segaor
entrarás por mi cañada
segando a rapatelón
trigo, cebada y escaña.

Canta Manuel:

Soy golorín desgraciado
desde que salí del nío
me cogieron los muchachos
por un cuarto fue vestío
en la plaza pregonao.

Canta Manuel:

Soy de la opinión del cuco
pájaro que nunca anía
pone el huevo en nío ajeno
y otro pájaro lo cría
soy de la opinión del cuco.

Canta Manuel:

Cuando me voy a acostar
tienda en la almohá un pañuelo
cuando me pongo a soñar
con la que tengo en el cielo
soñando me echo a llorar.

Vamos a hacer algo de la trilla, Manuel.

Canta Manuel:

A la orilla de un río
canta un canario
canta un canario
échale cañamones
que cante claro.

Si piensas que por eso
salgo a la calle
no tengo amor y quiero
que me dé el aire.

Si piensas que por eso
me das tormentos
tú te quemas la sangre
yo me divierto.

X. 5. 3. Entrevista a Francisco Villar Illana



Campesino torrecampeño de 98 años. Nació el 13 de diciembre de 1917. Fue prisionero tras la Guerra Civil del bando nacional tras su apresamiento en Vinaroz (Castellón). Villar nos ha transmitido gran parte de las letras de este trabajo. La entrevista fue realizada en su casa en la calle Juan Pulgar el 7 de diciembre de 2010 mediante una videocámara en dos sesiones durante mañana y tarde.

¿En qué consistían los trabajos cuando empezó a trabajar de joven?

Cuando yo empecé a trabajar y mucho antes era con las bestias, con las que lo hacíamos todo. Todo lo arábamos con las bestias. En el término de este pueblo estaba toda la campiña de tierra calma, no había tantas olivas, sembrábamos cereal, trigo, cebada, caña, avena, habas, garbanzos, matalahúga. De todo eso, sembrábamos. Un año venía mejor y otro peor. El año 45 mi padre sembró 12 fanegas de trigo y *arrecogimos* seis, pero *arrancao* con un granillo embebido que eso no era *ná*. Ese año no cogimos *ná*. Ese fue el año del hambre. El 46 fue fenómeno, hubo trigo y abundancia. Se pasaron muchas fatigas por mediación de que no cogimos *ná* en el 45.

¿Con qué edad empezó usted a trabajar?

Yo era el mayor en mi casa y cuando llegaba mi madre y se ponía a guisar en la lumbre que entonces era un ramón de los olivos con lo que se guisaba. Luego ya vinieron otras cosas más modernas *pa* guisar. Cuando yo tenía once años le llevaba a mi madre cántaros de agua porque entonces no había agua en las casas, sólo en las fuentes públicas. Había que ir a por ella y yo llegaba con el cántaro de agua al hombro. Me quitaron de la escuela muy joven porque era el mayor. Le ayudaba mucho a mi madre y en el campo todo lo que se podía desde que pude trabajar.

¿Qué tareas empezó a desarrollar en el campo?

Lo primero, quitar hierbas yo solo porque mi padre estaba ganando el jornal y tenía unas tierrecillas y las llevaba yo *palante*. Me iba a labrar con un *almocafe*, quitando las hierbas. Cuando tuve más años para coger una yunta me puse a arar, trillar, segar y sacando el agosto, *ablentando* cuando venía aire. Teníamos que estar en lo alto del pez que lo llamábamos así porque lo *arrecogíamos* y lo hacíamos un pez. Lo *ablentábamos* con un *biergo* y luego con la zaranda para zarandar el trigo, la cebada y lo que fuera. La matalahúga la hacíamos manojos y con un corcho la desgranábamos. Eso era para hacer anís, un aguardiente muy bueno que sacaban de la matalahúga.

Cada labor tendría su época.

Arar para hacer barbechos se hacía en el otoño después de segar los trigos. Lo arábamos y lo preparábamos para sembrar. Segar de junio *palante*, en junio se ponían las cebadas *limonás* y en julio segábamos. Luego ya el trigo, los garbanzos y las habas. Algunos terminaban para la feria (25 de julio) y otros hasta agosto.

La semilla, cuando llegan los Santos se hace *simiensa* y nos bajamos a la campiña a sembrar. Sembrábamos las habas, la veza, el trigo, la cebada, la avena, la escaña y el alpiste. Cuando se sembraba eso nos veníamos con la *simiensa* hecha y nos veníamos y luego empezábamos la aceituna el día de la concebida, el 8 de diciembre. Y luego nos liábamos con la aceituna.

Luego el garbanzo se sembraba en marzo y la matalahúga en febrero y los melones a principios de mayo.

Y la recolecta era en el verano, ¿no?

Cuando se recolecta, era en junio se ponían las cebás *alimonás* y estaban *pa* segarlas. Un refrán que decía: “Junio, hoz en puño”. Segábamos todo y lo hacíamos haces. Lo barcinábamos con la bestia y lo llevábamos a la era y cuando se llenaba cogíamos una horca, le quitábamos los ramales, lo emparvábamos bien *ruciao* y cuando estaba la parva para trillar, metíamos las bestias sin máquinas primero porque el tomo era muy alto, se le daba un rato vueltas a las bestias con los cascós y cuando ya se asentaba un poco la parva entonces enganchábamos la máquina. Cuando se trillaba todo sacábamos las máquinas y dejábamos a las bestias descansar un poco. Entonces las volcábamos con una horca y le dábamos dos o tres vueltas con la horca y luego al final con una pala de madera se les daban las últimas vueltas.

Y después de eso, ¿qué venía?

Luego le dábamos otras cuantas vueltas con el trillo hasta que se quedaba la paja hecha, entonces cogíamos un tablón que teníamos como un cuartizo y se lo atábamos a las bestias con una collera que llevaban alante y uno se ponía a un *lao* y otro en otro y otro tirando de las bestias. Así lo hacíamos un montón, luego se recogía con la pala y se hacían montones hasta que se quedaba el pez en condiciones. Entonces ya a esperar el aire y cuando venía a ablentar se ha dicho. Nos liábamos con los biergos: pim, pam, pim, pam hasta que se

ablentaba. Se quedaba el pez sin paja, sólo con el grano. Entonces se tendía un fardo, cogía uno la zaranda y otros dos o tres se echaba con una cuartilla de madera, se echaba en la zaranda y venga zarandar hasta que se hacía un montón en el fardo y cuando se terminaba a los sacos. La paja se guardaba *pa* los animales.

Francisco, háblenos de los cantes de gañana.

El cante de la gañana es con las bestias arando, tú ibas *apoyao* a las manceras, las bestias tirando y tú cantando con las manceras cogías hasta que llegabas al cabo. El cante de la siega es otro tono (se arranca a cantar las siguientes letras):

A mí me gusta la siega
porque tiene tres golpes buenos
el almuerzo y la merienda
y a la noche los dineros.
A mí me gusta la siega.

Al revés de las higueras
son las mozuelas
primero echan los higos
luego las brevas
luego las brevas, madre,
a mí me gustan las blancas
más que las negras.

Una rubia me engañó
y me llevó a la linde un trigo
cuando volverá esa rubia
a tener bromas conmigo.
Una rubia me engañó.

- Y ya le falta el cante de trilla.

La trilla se hacía con unos cilindros y un látigo con los animales. Entonces se arrecogía. Cuando venía el aire derecho lo ablentábamos, separar la paja del grano. (También se entona con esta letra):

A la orilla de un río
canta un canario
échale cañamones
que cante claro
a la orilla del río
canta un canario.

- ¿En los años 70 la gente hacía todavía estos cantes?

Todavía, pero ya menos porque cuando empezaron los tractores dejó la gente de trabajar con la yunta y siega había poca porque toda la campiña la habían puesto de olivas.

- ¿Cantar aliviaba las tareas del campo?

Claro, con eso te distraías mucho y a la gente que iba contigo la animabas, se ponían más gustosos.

- ¿Qué gente cantaba bien por aquella época?

Aquí ha habido muchos cantaores siempre. Las gañanas las cantaban muy bien los “Hachuelas” que estaban ahí en Las Navas de Torredonjimeno. Eran dos hermanos, uno era aperaor del cortijo y otro era de mulos. En Arjona cantaban unas arjoneras los gañanes que eran como las gañanas.

- ¿Usted ha trabajado toda su vida en el campo?

Nací en 1917, el 13 de diciembre. Toda mi vida trabajando y lo que yo pasé en la guerra que pasé mucho, pero de eso no quiero contar nada. Estuvo mi madre tres años sin verme y uno sin saber de mí. Me cogieron prisionero, no quise coger un fusil para matar gente, mi conciencia no era así y me echaron a un batallón de trabajadores. Luego al trabajo del campo, siempre trabajando. En las olivas y en la tierra calma.

- ¿A qué edad dejó de realizar faenas agrícolas?

De los 70 *palante* ya poco he trabajado porque perdí la vista de este ojo (señala al ojo izquierdo) en un servicio de cocina en Cádiz y no me dieron *ná*, me echaron a la cuneta como un perro. Solicité lo de la vista, estuve un mes hospitalizado y me dijo el capitán que eso se me quitaba y fue al revés porque perdí la poca vista que tenía. Entonces por esa época me daban una paguilla de *ná* y casi no iba al campo porque estaba *rebajao* y desde entonces no he hecho casi nada.

X. 5. 4. Entrevista a Antonio Alcántara Parras



Agricultor torrecampeño de 86 años, nacido el 11 de noviembre de 1929. Ha trabajado toda su vida en el campo además de muchos años ejerciendo del albañil. Hoy día sigue cultivando su huerta. Recuerda cómo su suegro componía letras de gañana y siega. La entrevista tuvo lugar en su casa en la calle Calvario, 7 de Torredelcampo el 5 de diciembre de 2010 y fue grabada mediante una videocámara.

¿Qué recuerda de la labor de siega?

A la siega íbamos mi padre, mi hermano y yo y cuando hacíamos cuatro gavillas atábamos, tendíamos el ramal y la atábamos. Cuando había muchos tíos segando en un tajo, el de la izquierda, era el que mandaba a atar. Y a la voz de ese teníamos que ir todos. Se ataba según la mies que hubiera depende de si el trigo fuera bueno o malo. Cuando me fui a Montalbán a segar me tiré cuarenta días, cuatro *varás* de diez días. Hacíamos cuatro o cinco haces cada uno y luego hacíamos cabañas de trigo para dormir la siesta.

¿Se trabajaba durante todo el día?

Allí se trabajaba de sol a sol, antes de apuntar al sol ya estábamos trabajando hasta que trasponía. Hombre, parábamos a fumar y echábamos una siesta de dos o tres horas, pero a las tres ya otra vez a segar con toa la calor. Iba el zagalico al cortijo, un muchacho joven que siempre había que no segaba, a por la comida. Hacíamos migas, carneretes, potajes y gazpachos con pan *desmenuzao* y un poco de aceite se echaba. Eso fue después de feria (25 de julio) y ya había *echao* yo aquí 50 días de siega de *cebá*, trigo, veza y habas. Allí hemos *trabajao* mucho, mucho, mucho, no es como ahora que se echan seis o siete horas y ya está el día entero, allí era tol día y con malas comías . Eso fue en el año 60.

¿Cuándo se realizaban estas labores?

En el mes de junio y julio primero se segaban la veza y la *cebá*. Cuando se segaban los trigos íbamos con las bestias. Cargábamos las narrias de las bestias de mies, que son los haces de trigo y de *cebá*, lo echábamos en la era y cuando ya se llenaba la era de haces, se quitaban los ramales, la *ruciábamos* y la emparvábamos con las horcas. Se enganchaban las bestias para trillar, los tiros, la cambaleja y el látigo y cuando ya se ponía el trigo menúo por arriba, parábamos y volvíamos la parva. Lo de abajo se ponía arriba y lo de arriba abajo, entonces se volvía y se enganchaban las bestias otra vez. Cuando estaba la paja casi hecha para que desnudara el trigo, entonces lo volvíamos con las palas. Le dábamos un par de horas de trilla, dejábamos las bestias y montábamos un palo para hacer el pez de mies en la era que pillaba toa la era.

Luego se barría con los escobones y depende de dónde viniera el aire, nos subíamos en lo alto del pez y nos liábamos a ablentar con el biergo. El trigo salía aquí y la paja salía allí. Luego se cogía una pala y se volcaba el pez y se quedaba limpio. Se tendía un fardo, un lienzo y se barría, eso *pal* trigo porque *pa* la *cebá* no hacía falta, y se liaba a zarandar el trigo, a cribarlo *pa* quitarle toas las grancillas. Y luego ya a embolsar y al almacén. Antes valía 14 pesetas el

kilo a finales de los 60. En los 70 se pusieron olivas y ya no había trigos, ya a la aceituna. Cuando se terminaba de segar arábamos los rastros, los barbechos de trigo, matalahúga, de *cebá*, garbanzos. Íbamos con los araos y se dejaba hasta que caía una *aguá* buena y después a sembrar.

¿Se cantaba mucho por los campos?

Mi padre cantaba muchas letras de la siega. Allí cantaba mucho la gente. Las letras las aprendí de mi suegro. Eso la cantaba todo el mundo hasta yo que no sé. Eso era para distraer un poco la cosa. Pero se dejó de cantar cuando se sembró todo de olivas y ya la ariega de las olivas que también allí se cantaban las gañanas arando.

¿Cómo se aprendían las letras?

Las letras se aprendían de los más viejos, pero luego nosotros sacábamos más como la que hizo mi suegro de San Isidro:

San Isidro Labrador
el 15 de mayo es tu día
te sacan en procesión
con las vaquitas lucías.

¿Cree que estos cantes están en extinción?

Eso ya está *perdío* todo. Además ya cada vez se ara menos las olivas. Antes eran muy famosos estos cantes. El mejor era “Hachuelas” pero también estaban Juan “El Labra”, Juan Muñoz... También luego vinieron los tractores sobre el 57 y 58 y luego en el 60 entraron más. En esa época los tractoristas ya no cantaban apenas, alguno solo, pero ya se perdió. Aquí antes todo era bestias, en el pilar de la Puerta de Jaén se apañaban más de 50 pares de mulos y por eso tenían sentido estos cantes.

X. 5. 5. Entrevista a Nieves Blanca Pestaña



Ha trabajado durante toda su vida regentando una tienda de comestibles, aunque como todas las mujeres de su época ha ayudado en las labores agrícolas. Nació en Torredelcampo el 5 de septiembre de 1932 y recuerda cómo segaba colaborando con su padre que cantaba muchas letras de siega, gañana y trilla. La entrevista tuvo lugar en su casa de la calle Calvario, 7 mediante una videocámara el día 5 de diciembre de 2010.

¿Las mujeres también realizabais labores en el campo?

Los hombres no dicen que íbamos las mujeres, pero iban hasta los niños que se querían montar en la trilla, pero los padres no querían hasta que la parva aflojaba. Luego se montaban los niños y se divertían. Yo también me he montado en la trilla. Cuando la parva estaba *pa* ablentarla, íbamos las mujeres a ayudarle a barrer la era, a montarnos en el palo y las bestias tirando.

¿Qué labores hizo usted?

Yo también he *segao* veza, matalahúga y la he *desgranao* con un corcho que eso es lo último que se hace en el tiempo de agosto. Yo he ido más soltera que

casá, he *arrancao* también garbanzos. Antes íbamos mucho las mujeres al campo, ahora somos *mu* señoritas. Le ayudábamos a los hombres y si iban solos, le apañábamos la talega y se iban hasta diez días y ahora no van ni medio día, así cambia la vida.

X. 5. 6. Antonio Moreno Ortuño

Agricultor torrecampeño nacido en 1934, Empezó a trabajar con nueve años, a echar garbanzos en el cortijo “La Rata” y allí estuvo trillando 30 años. Ha sido también pocero. La entrevista fue realizada el 4 de noviembre de 2014 en su casa ubicada en la calle Manuel Pancorbo de Torredelcampo.



¿Se cantaba mientras se segaba?

Sí, había dos coplas que recuerdo:

Al revés del pepino
son las mozuelas
por donde el pepino amarga
dulces son ellas.

Como el pepino donde amarga es en el culo, pues se decía que donde el pepino amarga dulces son ellas (risas).

Y ésta:

Dímelo hilando
dímelo hilando
que el que va en la porra
va reventando.

El que iba atrás, pues los otros se reían de él y le cantaban esa letra, porque había algunos segaores mejores que otros.

¿Arando también se cantaba?

El que sabía cantar sí que cantaba, pero el que no sabía cantar qué iba a cantar. Aquí había uno que decían que era mocico viejo, que vivía en la carretera y aquel la cantaba muy bien, decía la gente. Y otro también el de “Hachuelas” que estaba en Las Navas, esos eran los que sabían y la hacían bien. Esos es que estaban en los cortijos y hasta los mulos dicen que se paraban, de la copla que cantaban hasta se paraban y le arreaba y el mulo no andaba hasta que no terminaba de cantar.

¿Y en la trilla?

En la trilla también se cantaba, pero el que sabía cantar porque si no sabías se reía la gente de ti.

¿Hasta qué año ha escuchado usted estos cantes?

Pues cuando yo tenía sobre 35 años ya comenzaron a venir las máquinas, las cosechadoras y ya no iba nadie a segar a los cortijos. Que la gente criticaba a

las cosechadoras y decía que eso no valía *pá ná* porque lo que queríamos era trabajo. Pero claro, entraba en un tercio de veinte cuerdas y en el día estaban los sacos apilaos y con *tó* y con eso necesitabas cinco jornales la cuerda.

Han trabajado mucho...

Ya ves tú. Al sol, a cuarenta grados, comerte el cocido, que eso lo he *pasao* yo. Ponerte a comer cinco o seis en el tinajón y luego poner un par de haces de pie y meter la cabeza allí hasta que te decía el *encargao*: “vámonos otra vez a segar”. Al mediodía casi siempre se comía cocido, por la mañana hacías un carnerete de tomate y por la noche la ensaladilla.

Pero a pesar de trabajar tanto, ¿había alegría?

Eso sí. La alegría más grande que había es que no te faltaba el jornal y achuchabas más de la cuenta porque si ibas con 10 y tenían que quedarse 8 pues no te querías ir, no te querías quedarte en la calle e ibas a ver quien avanzabas más segando. Que no es como ahora que vas a la aceituna y cuando son las doce sacan la litrona porque sabes que hay más trabajo. Entonces tenías que ser de los punterillos *pa* que no te faltara y dijeran de ti que eras un peón bueno. Te obligabas más de la cuenta *pa* que a tus hijos no les faltará de comer. Eso se veía en los haces, el que era más *aventajao*, ahí no había mentiras. Los *deos* de la mano no son iguales, pero era el que era más *aventajao*, ¿sabes lo que hacían los otros? Criticarlo. Decían que lo hacías con trampa, pero hazlo tú. Eso me pasó a mí una vez en El Borruco con los “Almagros” y “El Chozo” era el manijero. Yo me llevaba *mu* bien con el hijo, como hermanos, fui a segar con ellos y yo estaba ya *mu acostumbrao* porque un hermano mío era manijero en El Chorrillo y yo sabía defenderme bien. Comenzamos a segar y cuando ya se tomó el vino de noche, mientras no se hablaba, pero de noche estaba la gente caliente. Decían que no hacía los haces bien, pero había un barcinaor de Fuerte del Rey y les dijo: “No critiquéis al muchacho, si el que mejor lo sabe soy yo, que sé que pesan más que los

vuestros". Eso pasa en tos los oficios cuando hay uno más *aventajao*, más desenliaos que otros.

¿Cómo era la vida por la noche en los cortijos?

Pues se comía en la era porque como hacía calor. Eso cuando el cortijo estaba el corte de la siega cerca, si estaba *retirao*, dormías en el mismo rastrojo. Yo me fui una vez a "Caenas" a segar con Campallo que era el manijero y el corte estaba al *lao* del peñón y allí comíamos y dormíamos por no ir y venir al cortijo que estaba a tres kilómetros. Una vez me acuerdo que mi hermano era el manijero, venía "El Chozo", "Pinzas", fuimos a segar al cortijo "Los Álamos", allí estaba "Machote el guitarrista" de casero y éramos tos jóvenes, dieciocho o veinte años. Mi hermano nos apretaba más de la cuenta, de sol a sol y ni cenábamos. Hacía la *ensalaílla* y nos sentábamos en la paja, en la era y nos quedábamos fritos. *Entregaicos* de estar de sol a sol. Pero había noches que bebíamos vino, salíamos a cuarto, había gente que eran más *bebeores* y echaban la espuela y salían a medio litro y entonces se cascaba ya de tó. De noche no se cantaba porque estabas *entregao*, muchas fatigas, mucho trabajo desde que ya podías andar estabas trabajando guardando marranos. Como las hormigas metiendo granos en la casa. Donde había cuatro o cinco hijos ninguno sabía ni leer ni escribir, nosotros éramos siete y ninguno sabía y como eso mi abuelo, sus hijos y mi tío, medio pueblo. Desde que estabas de chiquitillo, te ibas a guardar marranos y ya no parabas. Yo me casé y no tenía *ná má* que dos calzones blancos y al día siguiente de la boda me fui a labrar de peón.

¿Y en agosto había más alegría?

Claro, se metía el grano y si ganabas unos jornalitos, te curabas de que si entraban cuatro o cinco jornales a lo mejor gastabas uno, pero el resto lo ahorrabas porque sabías que luego no había trabajo, había que reservar. El que tenía sus tierras apañaba su cámara de grano, tenía sus garbanzos,

matalahúga si tenía seis cuerdas de tierra, cada una la tenía de una cosa y ese se echaba a dormir porque ya tenía *pa* comer y *pa* vivir *pa* un par de años.

Las eras estarían a rebosar...

Sí, aquí había un montón de eras, desde el cementerio *parriba* a un *lao* y a otro *tó* era eras y parva, montones. Había que pillar vez igual que cuando ibas al cine. Se iba amontonando allí, pero entonces había una seguridad *mu* grande porque a lo mejor había una parva de garbanzos y te ibas a tomar el vino y te ibas tranquilamente, dejabas los sacos y sabías que no los tocaba nadie. Si cogían algo, esos se la cargaban ya, lo calentaban y a la *alcárcel*. Se iban incluso a hacer mandaos y los sacos de trigo allí apilaos, había una aseguración *mu* grande, no es como ahora. Teníamos que saber casi todos los trabajos, a lo mejor ibas a arrancar matalahúga, garbanzos, cuando eras más grande a segar, otros guardando marranos. Y hubo una época en la que se dejó de sembrar trigo y se pusieron olivos.

¿Por qué se decidió cambiar los cereales por olivos?

Desde el Cortijo Nuevo *pabajo*, *tó* eso, La Serrezuela, Loza y *tó* eran tierras *arrendás*, cuando dijeron de venderlas eso ya lo pusieron *tó* de olivas. Cuando ya entraron los tractores, los cortijos donde había ocho o diez pares mulos desaparecieron, los cortijos ya se han *caído* todos. El trigo y la cebada la traían del extranjero y se pusieron olivas. Ya no ves un trozo de tierra por abajo sin poner olivos. En El Borruco iba hasta a decir misa un cura, había entre 200 o 300 personas fijas, había escuela, eso estaba a tope y ya está casi *tó arrumbao*.

X. 5. 7. Entrevista a Francisco Jiménez Contreras



Entrevista realizada el 3 de noviembre de 2014 en la casa de un vecino de Francisco Jiménez Contreras en Escañuela (Jaén).

¿Cuándo empezó usted a trabajar?

Tengo 83 años, nací el 1 de septiembre de 1931. Mi padre y mi madre eran de Valdepeñas de Jaén, nací en Torredelcampo, crio en Escañuela y comiendo de Arjona. Mis padres eran caseros de puerta abierta, en Torredelcampo en La Muña, pero no ganaban un duro sólo vivir allí por tener el cortijo abierto. A los 60 me jubilé y me ha quedado 48.000 pesetas de jubilación después de toa la vida trabajando. De Francia me mandan 27.000 pesetas tos los meses y de Bélgica también me mandan 2.000 pesetas porque estuve en las minas trabajando a 700 metros bajo tierra.

¿Qué cantes se escuchaban en el campo?

Había unos para arar y también para segar, de segar hay varios cantes como éstos:

Ya vienen de la siega
Los segadores
Pobres lo que han pasado
Con las calores

Pero al regreso
El matrimonio manda
La boca un beso.

A mi me gusta la siega
Cuando ya se ha terminao
Y traigo para mi boda
El dinero que he ganao

A mi me gusta la siega
Porque tiene tres golpes buenos
El almuerzo y la merienda
Y el gazpacho que entretiene.

Esos son de la siega, ¿y arando qué se cantaba?

Espera, que me ha venío otra de la siega.

A mi me gusta la siega
Porque tiene tres golpes buenos
El almuerzo y la merienda
Y por la noche los dineros.

Conocía a uno que estaba en esos Pintaos que le decían “Senacuras”. Le decía yo: - “Bartolo, ¿no cantas?” Y me decía: - “Ya me la he *tirao*, ya he *estao* cantando”. Yo he *conocío* a los “Telesforos”, al “Mudo”.

¿Cuándo empezó a trabajar en el campo?

Guardando cochinos con seis años, toda la vida en el campo, me acuerdo guardando marranos que dormíamos en los pajares aquellos de los cortijos, te pegaban la *patá*: “venga, nene, con los marranos”. Y luego de aperaor tendría unos veinte años. Tenía cuatro pares de mulos.

¿Y cantaban los gañanes?

Claro. A mí se me daba eso poco, pero los torrecampeños, arjoneros, escañoleros cantaban mucho. Me acuerdo que Valderrama estaba por ahí guardando cochinos en esos Pintaos.

¿Se picaban cantando entre ellos?

Picarse sí se picaban. Se decía: “échame un arjonero” y cantaban.

¿Cómo le llamaban al cante que hacían mientras araban?

Arjonero o gañana.

¿Se acuerda de alguna letra de gañana?

Cuando estabas arando, decías “echaa”. Y mira una cosa, cuando yo me emborrachaba le decía a un herrero que había aquí: “en el campo se aperan los flamencos”. Y decía el herrero: “este hombre que querrá del campo”. Y yo le decía: “yo no quiero broncas ni quiero *ná*, ahí tienes una yunta a ver si tienes huevos de arar en la *laera* esa, ahí se ven los flamencos *pa* hacerle arar en una *laera* a los mulos”. Y se echaban tres o cuatro surcos de una a otra, que ahora ya pillan el tractor *toa* la camá, pero antes había que hacer eso. Saber poner besana.

¿Estos cantes los cantaban sólo en el campo o también en los bares cuando acababan la faena?

No, eso sólo en el campo. Por eso decía yo eso de que en el campo se aperan los flamencos. Yo también he *estao* trabajando en Francia porque aquí ganábamos 20 pesetas y allí 4.000 en un día, pero eso era cambiar la salud por los dineros porque era desde las 3 de la mañana hasta las 9 de la noche haciendo remolacha, he *estao* 11 años yendo y viniendo al norte de Francia.

¿Se relajaban los animales escuchando esos cantes?

Las bestias se quedaban más tranquilas. Había unos mulos pingones que cualquiera los domaba. Había un tío que en el 45 no se emparvó ni siquiera y se pasó... tenía mi tío trigo en Valdepeñas y lo trajo *pa* sembrar en los Pintaos y en el 46 fue un año fenómeno de *cebá*, de trigo, de garbanzos, de *tó*. *Pa* llevarse el trigo a Valdepeñas le echaba tres sacos a una mula pingona y andando se iban por Jamilena por la pata el caballo a Jamilena y otras veces se iban por Martos.

¿Y las mujeres iban al campo?

Pues había aquí una mujer que se llamaba María “la del gato” que esa se metía entre medias de cuatro o seis tíos y le daba por culo a los tíos segando. Y vive todavía, en Villardompardo vive. Segaba mejor que los hombres. Una cosa de *trabajaora*.

¿Cómo era la labor de la siega?

Íbamos segando diez o doce. El manijero iba a la derecha y mandaba a atar. Y si tenías tres paveas o gavillas cogías el ramal y atabas y hacías tu haz. Nos tirábamos más de un mes segando. El que era más torpe, había uno que no se le daba y el manijero la tomaba con él y le echábamos una mano y decía el

manijero: “¿cómo hace el chiquillo ese *pa* ir a la vez que vosotros?” Y la caló que hacía. Parábamos *pa* fumar pero había manijeros que te tenían dos horas trabajando sin parar.

¿Cantaban varios en la misma cuadrilla?

Sí, se arrancaba uno y luego otro. Tol día cantando. Después de que no había *ná*, pero tenías que estar contento, a ver qué ibas a hacer.

¿Y en la trilla se cantaba?

También. Ahí en el cortijo blanco, en La Muña, había uno que se llamaba Pepe y le digo: “Pepe, ten *cuidao* que ahí en la casa había un trillero que estaba trillando siempre y apañó cada huevo que cualquiera le hacía montarse en la trilla y ya no se montaba en el trillo”. Y en la era se ablentaba, se trillaba y luego se recogía la parva. Ahí también iban mujeres a varear. Había un cante de trilla:

Trilla, trillero
Trilla, trillero
Ya está la parva hecha
Venga el dinero.

¿Estaban considerados los que cantaban bien en el campo?

Hombre, claro. Había muchos que cantaban bien, en Torredelcampo era donde mejor se cantaba. Había unos Alcántara que esos eran la canela, esos eran número 1 en Torredelcampo *pa* cantar gañanas, tenían las tierras por el Pintao con “Los Telesforos”, Juanico “El de las Piedras”, “El Mudo”. Aquí en Escañuela también se cantaba, eran los mismos cantes.

¿Y vivían en los cortijos largas temporadas?

Sí, en mayo empezaba la siega primero con la *cebá*, luego los trigos y la última eran las escañas y el alpeste que picaba *pa* trillar, le temíamos tos al alpeste. Había varios refranes como en mayo, parva más tarde o más temprano. En junio, hoz en puño. En abril, habicas en el mandil. Se trabajaba mucho en los cortijos, pero también nos divertíamos por las noches. Llevábamos una arroba de vino y eso era gloria divina. Cuando salíamos del pozo “la bomba”, allí ya se acababan los flamencos, cada uno a su trabajo. Pero por la noche cantábamos con el vinillo, pero ahí hacíamos otras cosas, fandangos. Antes *pa* beber hay que apartar tres cuartas de cigarrones que había en los pozos y estaba más rica el agua y ahora te dicen que tienes que tirar esa botella. Algunas fatigas ha *pasao* uno en los cortijos esos. Por eso el cante nos servía *pa* distraernos un poco. Allí en los cortijos comíamos potajes, había una casería en El Pintao que cocía hasta cien ollas.

¿Y en Arjona se cantaba también?

Los torrecampeños eran los número uno en la provincia de Jaén.

¿En qué años se dejaron de escuchar estos cantes?

Sobre los 60 cuando ya llegaron los tractores. El *encargao* de Las Casas y de las Mesas y decía: - “Pedro, ¿qué me dices de cien caballos y un burro? Si un burro se avería ya está el apero abajo”. Quería decir que si se *acacharraba* el tractor pues ya... Y llevaba un transistor y decía: “Pedro, ¿qué me dices de la música en conserva?”.

X. 5. 8. Entrevista a Joaquín Armenteros García

Entrevista realizada el 3 de noviembre de 2014 en la casa de Joaquín Armenteros García en Escañuela (Jaén).



¿Cuándo empezó usted a trabajar?

Tengo 93 años. Nació en 1921. He trabajado toda su vida en el campo, ya por último trabajé con un tractor con una familia que le dicen los Buenos. He trabajado toda mi vida, en *cuantico* podía andar me fui con mis abuelos porque mi padre murió y mi madre tuvo que buscarse la vida, sirviendo, limpiando ropa, de casa en casa. Me jubilé a los 80 años y dejé el tractor.

¿Qué labores hacía usted cuando empezó a trabajar?

Pues a mis abuelos le daban pujares, unos pedazos de tierra, que te dan *pa* lo que lo labren y luego te dan la mitad. Entonces yo me iba con mi abuelo, cogía un *almocafillo* y me liaba a labrar, a hacer lo que podía y mi abuelo se ponía tan gustoso. Luego ya fui trabajando y ya me conocían que trabajaba bien, me avisaron y me daban dos pesetas de jornal. Luego ya me dediqué a arar con las yuntas.

¿Y se cantaba mucho mientras se araba?

Hombre, cantábamos arando, más bien que *ná*. Por esta zona se cantaba mucho. Le llamábamos gañanas, mira te canto una:

Ámonos Juana,
ámonos Juana,
a los santos de Arjona
que son mañana.
Arre mula, la mare que te parió.

Eso era arando, luego sacábamos el trigo barcinando con las mulas, con un par de narrias se llevaba a la era. Ahí se cantaba ésta:

Trilla, trillero...
Trilla, trillero...
Ya está la parva hecha
Venga el dinero.

¿Ha segado usted también?

Yo segar, muy poco porque estaba dedicado a barcinar, segaba lo mío solo, me segaba cuatro cargas al día y no sabía segar. Luego había esa costumbre de cerrar de noche el grano, todas las noches. Los garbanzos lo dejábamos pa lo último porque si lo echábamos de primeras levantábamos la era y una noche echamos tos los garbanzos en una parva. ¡Qué noche, madre mía! Era medianoche y encerramos esa noche entre tres 112 costales de garbanzos, subiendo escaleras. Las mujeres también iban a veces. Había cantes de siega como:

A mi me gusta la siega
Cuando ya se ha terminao

Y llevo para mi casa
Los dineros que he ganao.

¿Había aquí gente que hiciera bien esos cantes del campo?

Aquí había mucha gente que cantaba bien. En todos los pueblos de alrededor era lo mismo. Te aliviaba la tarea. Yo he escuchado esos cantes desde que era chico, eso viene de antiguo. Cada cosa tenía su cante.

¿Y las bestias también se aliviaban?

Claro. Los animales pues se relajaban y se animaban. Y si llevabas una yunta que fuera bronca pues ayudaba a que fuera mejor. Estabas arando y cantabas lo que pillabas, lo que se te venía, fandangos y de *tó* y *gañanas*. En los bares a veces también se cantaban *gañanas*.

¿Cuándo se perdieron esos cantes?

Pues cuando ya llegaron los tractores, se quitaron las eras. Pero con el tractor he cantao yo un fenómeno.

Hábleme de las labores.

En mayo empezaban las *cebás*, luego ya el trigo y lo que iba viniendo, garbanzos. En agosto se guardaba el trigo, se encerraban todas las noches y se vendía el trigo. Yo no salía de la campiña y no he ido a cortijos ni *ná* de eso. Aquí *tó* el pueblo vivía del campo, menos los 4 ó 5 señoritos que había aunque ellos también vivían del campo, pero no lo trabajaban. Aunque había algunos que trabajaban con las mulas en lo suyo.

¿Y de noche había alegría a pesar de trabajar tanto?

Hombre de noche es cuando había la alegría, pero salíamos a la taberna porque durante el día era trabajar. Y allí cantábamos en la taberna y nos picábamos unos con otros. Y luego por la mañana temprano de nuevo con la yunta.

X. 5. 9. Entrevista a José Parrón Bermejo

Entrevista realizada en la casa de José Parrón en Arroyo de La Luz (Cáceres) el 10 de diciembre de 2014.



¿Con qué edad empezó usted a trabajar en el campo?

Nací en 1943. Tengo 71 años. Desde muy pequeño, no tenía fuerzas *pa* volver con el *arao* que entonces eran los *araos* de palo y me lo colgaba en el hombro *pa* poder dar la vuelta *pa* entrar en la besana. Mi padre y mi abuelo tenían una burra y la juntaban con el mulo *pa* que fueran en un yugo de cabecero que se

ponía a la monta del carro. Yo empecé con nueve o diez años, en cuanto tenía un rato libre de la escuela me iba con ellos a lo que fuera del campo. Desde muchacho yo veía toas esas cosas porque en mi casa lo vivía. Mi padre tenía cuatro hijos y yo era el mayor así que estaba deseando que fuera a echarle una mano. Además que me prestaba porque le agarraba los mulos y araba con la yunta. Los primeros burgaños que vinieron aquí, antes de los de vertedera, tenían solo una cuadrilla y les tenías que dar la vuelta, no como la vertedera que tiene dos caras. Tenía un farolillo arriba como una tuerca *pa* darle más tiro y que entrara más tierra.

¿Se cantaba mientras se araba?

Si, si. Se cantaba en toas las faenas. Aquí se le llama el cante del gañán. Aquí en Arroyo era *mu* común, había gente que cantaba *mu* bien, pero no se ha *conocío* como en otros sitios el cante de tablao. Aquí se ha *cantao* siempre de oído. Esos eran diferentes a la trilla, cantabas lo que te saliera a ti, aquí había mucha rebujina de cante que mucha gente no lo sabe. Hubo antiguamente unas minas que llamaban de “Petín”, no sé si eran de estaño, y había mucho rebujo de gente. En las tabernas se juntaban y escuchabas un cante y otro y se imitaban pero no se sabía lo que se cantaba. Arando cantabas lo que te salía y acarreando también. Específico, específico no ha *habío* cante ninguno en ninguna parte. Cuando venías acarreando lo hacías con un carro de yugo y cuatro bestias, había muchos baches porque nos juntábamos cincuenta o sesenta carros. Se le ponían cuatro estacones de madera y ahí se pinchaban los haces de las mieses. Había que ir despacio con el carro y a lo mejor cantabas un taranto:

Qué despacio caminas
dónde vas con el carro
qué despacio caminas
llevo al pobre de mi hermano
que le ha *explotao* un barreno en la mina

y le ha cortao las dos manos.

O se cantaba una nana también porque se iba *mu* despacio. Se cantaba en toas las faenas, menos en una, cuando se abonaba la tierra. Si hacía aire tenías que ir con la boca *cerrá* y además te ponías como un san nazareno. Y también quemaba la ropa porque entonces se abonaba con estiércol y si no lo comprabas en la basura, o se hacía de las bestias o vacas. Pero en Brozas o en Cáceres tenías 40 fanegas en cada sitio, eso no se podía abonar con estiércol, lo demás era abono, lo mismo te abonaban un poco los pastores de la trashumancia, pero sobre todo era con el abono que se sacaba de las minas de Cáceres. Se *espamarraba* como en la siembra, con las manos y pesaba mucho la collera.

¿Se relajaban los animales cuando se les cantaba?

Sí, hombre. Los animales conocían *enseguía* al amo tanto al que cantaba bien como al que cantaba mal, pero el que cantaba bien se lucía porque entonces se juntaba mucha gente en las cuadrillas. A lo mejor había 50 ó 60 yuntas alrededor y veías que si estaba el compañero y muchos se paraban a escucharte de cantar porque en el campo es donde mejor se canta. Se cantaba y se escuchaba de lejos cuando ibas con el carro que ibas con el carro.

¿Y en la siega?

Hasta segando se cantaba, pero no había un cante específico, se cantaba lo que surgía. Cuando ibas a segar te tirabas fuera 15 ó 20 días. Iba la gente a la plaza a buscar trabajo, hacían el trato allí en la plaza, podías ir *mantenío* o algunos preferían ganar un duro más y ellos se mantenían. Y en la taberna del tío Dionisio se tomaban una copa de aguardiente y se liaban de cante.

¿Y en la trilla?

Sí, claro. Aunque aquí los cantes de trilla se han *cantao* diferentemente porque había muchas eras, la trilla era más *pausao* eso, pero también se cantaban malagueñas, granaínas, de *tó*. Al haber tanta gente en la era, cada uno lo cantaba de una forma. A mí me ha *gustao* mucho el cante, yo le escuchaba a mi abuelo cantar trillando.

¿Pero cuál era el prototipo de aquí?

El cante de trilla de aquí era más *pausao* que el que se canta por Andalucía, más largo y más *pausao*. Es un cante como el de Bernardo el de Los Lobitos pero más *pausao* y sin esos remates que hace, eso no existía. Sentías otros remates pero más tirando a fandango serrano, no te la tarareo porque estoy operao. Hay una letra como ésta:

Remolino en la era
es mu dañino
porque llena de tamo
el trigo limpio.

El tamo era el carajo del trigo, lo que queda abajo ya que eso es lo que más vuela porque eso se vuelve polvo. El aire se lo llevaba solo pero cuando había remolinos se agarraba al trigo limpio. Tengo esta letra que he hecho yo:

Por el carril del cerro
suenan cencerros
vienen a la era cargaos de mieses
para trillarlos luego.

Mira esta letra también:

El amo en la era
le dice al manijero

manda al zagalillo
a por una carga agua
al pilar Varguero.

Ese pilar era un pozo público que había aquí que conocía *tól* mundo y se llenaban allí los cántaros. Hay otra que dice:

El temporero no se despacha
porque trilla, balea
suena y macha.

Balea era una clase de hierba que se cría que le llamaban antiguamente las romanzas, eso se segaba, se hacía un manojo como una escoba y se le ponía una piedra encima y hacías la vuelta. Entonces eso baleaba el rostro de los que iban limpiando, eso se llevaba los *cagaones* de los mulos, las espigas que habían caído abajo porque estaban húmedas y toa la maleza. Y cuando ibas a bufar la reja en la fragua, sonar era tirar del fuelle y echar aire *pa* que el carbón deje de calentar el hierro y luego dejabas de sonar y machabas con el que estaba la reja. Esa letra la he hecho yo.

¿Hasta qué año se cantó aquí en la trilla?

Yo he *cantao* hasta hace seis o siete años. Aunque yo he *sío* el último que lo ha *cantao* por aquí porque hace ya unos veinte años que se dejó de cantar. Vinieron las máquinas cosechadoras, primeramente vino la segadora que entonces sí se trillaba, pero ya con la cosechadora ni se trillaba ni *ná*. Se recogía el grano en el mismo campo con una cuartilla y los costales y lo acarreabas.

¿Piensa que esos cantes se han perdido o se van a perder?

No, esos cantes no se pierden. Por ejemplo, habiendo gente como yo que ya he escrito unas pocas y otras que escribo según me vienen a la memoria. Luego el que las quiera cantar que las cante, pero va a pasar como pasó aquí con los tangos extremeños, que alguien diga que estas letras son extremeñas y así se ha *cantao* en Extremadura. No pasa como en Andalucía que es donde se le ha *dao* más importancia y se ha *cantao* más los cantes de trilla. Bueno, quizás se haya *cantao* más aquí que allí porque allí era más la gañanía, de fincas de ricos, aquí había más *menuanza* y más gente que estaba de su cuenta, que en vez de labradores se les llamaba aquí “pelucos”, que tenían un par de yuntas, la tierra más repartía. En la gañanía cuando se juntaban *tós* es cuando cantaban como los “Sordera” y esas familias. Los “Sordera” *tós* eran del campo, unos eran apoderaos y otros *pa* hacer el gazpacho. Aquí había mucha gente que tenía mucha finca en el pueblo y no salían ni a Brozas ni a Cáceres porque con estas tenían suficiente.

En la era, ¿se escuchaban más los cantes de trilla que otros?

Aquí se ha *cantao* por *toa* la comarca, pero daba igual los cantes. En la dehesa había una era grandísima que era municipal, un año se aró toa la dehesa entera, cerca de mil fanegas. Cada arroyano tenía una parte, ahí había olleros, piconeros, corcheros, albañiles. Eso se araba un año entero, en esa era ahí escuchabas *tó* lo que había que escuchar. Ahí cantaba el ollero a su son, la soleá a tabla, le daban al pie haciendo los pucheros. Por Andalucía le llaman la soleá alfarera y aquí había 40 olleros en una calle y nunca se grabó ni se le dio cosa ninguna. Yo los he *escuchao* en la calle, *sentao* en la baldosa. Entonces en la dehesa escuchabas al piconero que también cantaba mucho, cuando por picón a la sierra. Cada uno le daba una toná, algunos lo metían en bamberas, otros en la nana. Según lo que habían *escuchao* porque como era de oído, no sabían lo que cantaban. Pero el cante de trilla lo cantábamos los que éramos más aficionados al cante porque ya sabías de dónde venía y ponías la atención. Yo aprendí de mis abuelos, el torniquete ese siempre lo ha *tenío* como le pasaba a la saeta extremeña. Lo que pasa es que eso se iba perdiendo porque

lo viejo iba muriendo y como no se llevaba a cabo... ahora sí se canta... Ese cante no se enseña, se te queda.

¿Cómo era la labor de la trilla?

Por la mañana como no podías trillar porque como estaba la marea pues aprovechabas *pa* ir a sacar el carro, cogías las bestias, las enganchabas en el carro y dabas dos o tres viajes y hacías un montón, era 40 ó 50 cargas que se hacía *pa* una parva. Hasta las once en adelante había veces que no se podía trillar porque estaba la parva húmeda, tú atentabas la parva y cogías la paja, le dabas así una vuelta y si no se changaba, no se podía trillar porque estaba mareosa, correosa. Aguantabas entonces hasta que calentaba, soltabas el *ganao* en cualquier era, que aquí había muchas eras tanto en el campo primero o segundo. Se dividía así el término municipal. Algunas eran municipales y también había en el lejío del Parrao y de Los Santos. En las eras nos juntábamos más de cien personas, solo hombres porque aquí no iban las mujeres, solo iban a llevar el almuerzo o el café en una lechera si les cogía cerca. Cuando había veinte o treinta costales iban *pal* carro, luego en casa las mujeres te ayudaban a bajar los costales y tú lo subías al carro.

¿Qué tenían sembrado, José?

Pues ahí se sembraba trigo y *cebá* blanca. En los cachos bajos, que son más húmedos, tierra *mu crúa*, ahí se sembraba avena. Pero en la tierra buena el trigo y en la más arcillosa centeno.

¿Cómo era la vida en el campo?

Pues se trabajaba de sol a sol, antiguamente tó lo que daba el día, pero luego ya más tarde era a horas, según las horas que se echase así te pagaban. O se cogía a destajo y también se dormía en los cortijos. Se llevaba el pan en los costales, se iba a los hornos y se hacía el pan en casa. Se colgaban los costales

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

en una estaca en los cortijos, allí había dos habitaciones, una *pa* recoger el trigo y otra *pa* dormir y una cocina grande *pa* toa la gente. Allí hacías arroz con patatas o patatas con un cacho de bacalao, al mediodía un cocido.

Y a pesar de que se trabajaba mucho, había alegría en el campo, ¿no?

Sí, hombre. Allí se juntaban y se contaban anécdotas. Había muchas mujeres que bajaban a hacer la comida *pa* que se aprovechara más el tiempo. Y yo he *tenío* primas hermanas que han *segao* porque eran cuatro hijas y yo las he visto segar.

X. 5. 10. Entrevista a Manuel Oblaré Garrido

Entrevista realizada el 4 de noviembre de 2014 en el Centro de Mayores de Jamilena (Jaén). También estaban presentes Juan Miguel Pérez Cazalla, de 73 años y Gregorio Cazalla López, de 76 años.



¿Cuándo empezó usted a trabajar?

Tengo 81 años. Nací en 1933. Comencé a trabajar en el campo cuando siete u ocho años. Yo empecé con mi hermano, él que era mayor iba con la yunta y yo iba detrás tapando cuatro surcos, quitando hierbas y esas cosillas. Con los mulos empezaría con los 14 ó 15 años.

¿Se cantaba mucho en el campo?

Sí, me acuerdo yo el “Chato Quintino” que estaba yo arando en “Los Molinos” y él estaba arando en “La Ayuela” y desde allí se le oía cantar. El que sabía cantar gañanas era famoso. Aquí en Jamilena había gente que cantaba bien las gañanas como José Serrano, el padre del “Mudillo” y también “Los Chatos”, el José y el Antonio hacían muy bien las gañanas.

¿Cómo era la vida en los cortijos?

Pues yo tenía una yunta en la casa y me iba una *temporá* fuera. Toas las simienzas sembrando, hacía los surcos, cortábamos las amelgas y en el ratillo de descanso a sembrar y luego a arar y así tol día sin parar ni un minuto. En la siega se quedaba el camisón de pie por el sudor. Nosotros teníamos una era y toas las parvas las trillábamos nosotros y le trillábamos también a gente. La primera que fui a la campiña me tiré *ná* más que dos meses, fui por allí por La Torre, Cazalilla y Fuerte del Rey. Vivíamos en una choza, estábamos dos o tres meses allí criando los melones. Hemos *pasao* muchas fatigas, *tós*. Nosotros comíamos allí nuestro pan, aceite y tomate, medio en forma aunque no con los lujos de ahora. Hombre, la alegría era lo único que te quedaba... a ver... tus traguillos eran los que te alegraban. El medio litro vino por barba eso era *sagrao* toas las noches.

¿Las mujeres iban también al campo?

A segar no, pero iban a espigar. Las mujeres iban quitándole las grandas al trigo y nosotros ablentando. Arrancaban *cebá* cuando se quedaba pequeña o

garbanzos. La siega era desde que se veía hasta que anochecía trabajando incluso antes de que se viera estabas ya arrancando garbanzos, trigo lo que hubiera.

¿Es verdad que se paraban las bestias al escuchar las gañanas?

A Toniquete lo he visto yo arando con los borricos, se liaba a cantar y cuando menos acordaba se paraba el mulo y le tenía que pegar el palo *pa* que andara. Si había algún mulo travieso, se le cantaba, se aplacaba y se venía abajo y se apaciguaba. Se le decía también quieta, quieta. Yo un día estaba arando en Gualete y empecé a pegarle a los mulos porque no me gustaba lo que estaban haciendo y había allí uno cavando, Casiano, y le dije que le cantara una coplilla y se la hizo y se calmaron. Se cantaba mucho en el campo, cuando veías a uno cantando, ponías el oído para escucharlo. Se hacía más alegre cuando escuchabas a uno cantando. La gañana de aquí era igual que la de tu pueblo (Torredelcampo), en Los Villares eran todas iguales. Estábamos en los cortijos con torrecampeños, marteños, gente de Jaén. Había una letra que decía:

Al saltar el arroyo
dijo la liebre
arribita, pies míos
que el galgo viene.

Arando se cantaba más que segando porque la cosa lo daba, venía mejor el cante con la yunta. En la siega ibas *agachao*, pero arando ibas *apoyao* sobre las manceras. Aquí el cante que más ha *gustao* siempre es el de tu paisano Valderrama y en el bar y donde haya *sío* siempre se ha *cantao* por él.

Agosto era un mes de alegría en los campos, ¿no?

Ahí salía tol mundo, chicos y grandes, pasaba como en la aceituna. En agosto se llenaban las eras, nos íbamos a dormir a las eras, en la misma parva hacíamos la cama y allí dormíamos.

¿En qué época dejaron ustedes de escuchar esos cantes?

Por los años 80, yo tuve mulos hasta los años 70.

¿Piensan que estos cantes se han perdido o se perderán?

Eso, está casi *perdío*. Lo primero que no hay mulos, bestias no han *quedao* ninguna, la última era la mía. Al no haber animales, los gañanes se han *perdío*. Eso es una pena porque aquello era bonito. Yo disfrutaba con ver una yunta mulos arando y ahora sales al campo y no ves eso. Ibas al campo y por tos los *laos* había gente, ahora vas al campo y no ves a nadie. Si te caes y te haces algo, nadie te socorre. A mí me han *gustao* mucho los mulos, yo tenía la yunta muy bien. Tenía dos mulos coloraos, luceros. Llevaba mi *arao* de vertedera que eso sí que volcaba bien la tierra, pero hoy en día los tractores no vuelcan la tierra, la vuelcan también, pero no es lo mismo. Aquello era *mu* bonito, pillar una yunta mulos al que le gustara eso era bonito. La última yunta que yo tenía en la casa, tenía dos mulos uno blanco y otro negro. El blanco era un torpezón más grande, pero al otro le echaba yo los cabestros en el lomo y lo ponía delante, un mulo *mu* listo. Fíjate, ya de gañanes yo soy el más viejo de Jamilena, así que soy de los pocos que quedan de esa época de estos cantes porque ya lo que hay son cuatro yeyés. Yo estoy disfrutando hablando de esto porque te acuerdas de esa época.

¿Qué tenían sembrado?

Veza, *cebá*, trigo, había de tó allí en la campiña, alpiste, escaña, eso lo teníamos en Torrequebradilla, por aquí había más olivas. Pero Fuerte del Rey, La Higuera tó eso era tierra calma.

***** Durante la entrevista Juan Miguel Pérez Cazalla canta estas letras de siega que él mismo reconoce que se las ha escuchado a Juanito Valderrama.*



Juan Miguel Pérez

A mi me gusta la siega
Cuando ya se ha terminao
Y llevo pa mi amorcito
Los dineros que he ganao.

Ya vienen de la siega
Los segadores
Pobres lo que han pasado
Con las calores

Dios lo bendice, maree,

Y a mi mal los regresos
los hace felices.

Siega, segaor
Y no le temas a nadie
Que en la punta de la hoz
Llevas a la Virgen del Carmen

El sol está en lo alto
Que me achicharra
Me vuelve loco el cante
De la cigarra

X. 5. 11. Entrevista a Ana María Sillero Gámiz “María la del Gato”

Entrevista realizada el 4 de noviembre de 2014 en la casa de Ana María Sillero Gámiz ubicada en la calle Arjona de Villardompardo (Jaén).



¿Cuándo empezó usted a trabajar en el campo?

Nací en 1924. Tengo 90 años. Me llaman María “la del Gato” porque mi padre compró un cortijo en Castro del Río y le decían el cortijo del gato, un cortijo que ya medio se ha caído. A mí no ha *habío* quien me eche la raya. Yo he *segao* con gente de aquí y también de por ahí de pueblos lejos porque mi padre que en paz descansa vino un hombre buscando trabajo y le dio trabajo. Se vino a segar a nuestro tajo y nos pusimos a segar y el hombre cuando echamos dos días le dice a mi padre: “Manolico, me va usted a hacer la cuenta que me voy mañana”. Y dice mi padre: “Pero, ¿cómo va a ser eso con el empeño que usted tenía, por qué se va tan rápido? ¿Es que no ha *comío* bien, no ha *estao* usted a gusto?”. Y le dice el hombre: “Mire usted, yo no me he *hartao* de comer hasta que no he *veníó* aquí, pero tiene usted una hija que para seguirla y yo siempre que ata el haz antes que yo, se me hace muy largo”.

De mujeres iba yo sola en la cuadrilla entre 5 ó 6 hombres. Yo he visto segar a mujeres por Valenzuela y por ahí porque yo he *estao* también en Castro del Río, allí segaban las mujeres, pero aquí en el pueblo iba yo a segar y me miraban todos los hombres extrañados. Se quedaban grabaos, yo he *trillao*, yo he *ablentao*, yo me he *echao* costales y he hecho *tó* el trabajo que te puedas imaginar hasta con la yunta he *estao* arando. Mi padre tenía un cortijo y estaba sembrando que era por San Andrés. Que había un refrán que decía: “Las *obras* de San Andrés ni a tu padre se las des, ni diez antes ni diez días después”. Son buenas porque en el campo había esa costumbre. Y mi padre no se fiaba de que yo cogiera la yunta y le dije que me unciera la yunta, me amelgara y me la pusiera. Se hacían amelgas con unos surcos y una distancia se iba enterrando. Cuando vino mi padre, lo que él me amelgó y sembró, yo lo hice tan bien como lo podía hacer un hombre. Mis hermanos eran los menores y las hermanas éramos las mayores y trabajábamos más. Desde que tenía 14 ó 15 años he *segao*, primeramente guardaba pavos, marranos, pero ya con 14 me tire al trabajo, aunque *tó* el año no trabajaba.

¿Se cantaba mientras segaban?

Qué va, segando no se cantaba. Ahí *agachao*, segando no se puede cantar. Los gañanes sí, había un muchacho de Escañuela bajito, *mu* gracioso y estaba con el *ganao* y araban con el braván y ese muchacho cantaba mu bien gañanas, me quedaba *encantá* de ellas pero yo no me acuerdo de letras. Se cantaban muchas gañanas y mi marido también las cantaba, pero yo no he *sío* del cante, yo mi trabajo y ya está. Las bestias se tranquilizaban una cosa. En la trilla también se cantaba, pero yo no lo he hecho, yo no sé abrir la boca.

Yo he *trabajao* duro, pero lo he *llevao* bien como llevo la llave esta en la mano. Todavía no me viene larga mi hacienda.

X. 5. 12. Entrevista a Pedro Pancorbo Quesada

Entrevista realizada el 4 de noviembre de 2014 en su casa de Torredelcampo ubicada en la Avenida de la Constitución. También estaba presente su mujer Josefa López Moral.



¿Cuándo empezó usted a trabajar en el campo?

Nací en 1934 y he trabajado en el campo desde que tengo uso de razón. Empecé de primeras ayudándole a mi padre con siete u ocho años haciendo lo que podía. Estaba en el campo ayudándole a arrancar hierbas, te enseñaban cómo se labraba y luego ya con trece años me dieron una yunta de mulas *pa* arar. Y esa ha *sí*o mi vida desde que tengo uso de razón en el campo.

¿Y ha segado y trillado?

Todos los años. Cuando llegaba el agosto, a segar, a arrancar veza, habas, a barcinarlo, llevarlo a la era, trillarlo y ablentarlo *pa* separar el grano de la paja. Nos íbamos a los cortijos una *temporá pa* segar y sacarlo *tó* en El Berrueco y La Ratonera que era donde tenía mi padre las tierras. Íbamos cinco o seis *sega*ores.

¿Y se cantaba mientras se segaba?

Segando no mucho, aunque había algunos que cantaban, pero se cantaba más en la trilla y arando. Aunque hay una letra de siega que decía:

A mi me gusta la siega
cuando ya se ha terminao
y traigo para mi dona (pa mi mujer)
los dineros que he ganao.

Arando se cantaba mucho, mi padre tenía un mulero que se llamaba Manuel Armenteros Martos y le llamaban “El Oso” que aquello era tremendo, se liaba a cantar y paraba a las bestias, se paraban las bestias *pa* escucharlo. Eso de que se paraban las bestias no es un decir, eso es verdad porque lo he visto yo

y muchas veces no sólo una vez. Y luego había otro que le decían “El Hachuelas” que tenía fama de cantar muy bien las gañanas aquí en el pueblo.

¿Y esos cantes sólo se hacían en el campo?

Claro. Eso era cosa del campo. En los bares eso no se cantaba, se hacían otras cosas. En el campo he *escuchao* muchas gañanas y ya te digo los que cantaban muy bien hacían que las bestias se parasen. Yo he *cantao* poco, no me he *entona*o mucho. En la trilla se cantaba también mucho, pero era ya un cante distinto. Aquí habría unas 300 eras en este pueblo y en los cortijos por ahí abajo más y en agosto todo el mundo estaba trillando. También se alquilaban las eras y el trato era una cuartilla por cada parva que sacabas iba para el dueño. Hasta la Iglesia tenía eras propias aunque eso hace ya muchos años.

¿Cómo era la vida en los cortijos?

Desde que salía el sol hasta que se iba estábamos trabajando. Allí para comer bajaba mi madre, nos ponía el cocido y comíamos en medio del campo porque al principio no teníamos cortijo. Se hacía fogata *pa* hacer el cocido y de noche ensaladilla. De noche cantábamos poco, pero cuando ya hicimos el cortijillo y dormíamos allí. Si jugábamos a apagar el candil y nos liábamos a golpes. Un año las boinas y las gorras salieron de debajo de la paja de la que liamos un año allí. Nos vaciábamos sacos de paja por la cabeza, en fin, perrerías.

¿Y en agosto habría alegría por tener el granero lleno y dinero de los jornales?

Sí, había mucha alegría. Eso estaba fenómeno. Desde que empezaba mayo se empezaba con la parva, luego la *cebá* y luego el trigo. Había mucha bulla *pa* terminar *pa* la feria de aquí, pero ya ves lo que era la feria entonces. Veníamos el primer y el tercero, el 27, nos íbamos pabajo.

¿Hasta qué época escuchó usted los cantes de gañana?

Pues hasta no hace tanto. Hace unos años que dejé las bestias, ya llegaron los tiempos más modernos y compré un Land Rover y las bestias desaparecieron sobre el año 75 o así.

¿Cree usted que se perderán estos cantes?

Sí, eso al paso que va, ya se pierde. Eran unos cantes que gustaban porque se escuchaba desde lejos cantar a unos y a otros, entonces es que estaba el campo que daba alegría estar allí. Ahora vas al campo y es una pena porque no han *quedao* ni pájaros, ya sólo se oyen máquinas y tractores, en fin, lo que hay, pero antiguamente había un ambiente en el campo, mucha gente por tos *laos*.

Interviene durante la entrevista su esposa: Josefa López Moral



Josefa López Moral

Yo he ido a la aceituna, pero al campo no. A segar no, a la era a ver a trillar a los hombres sí. Hacíamos el pan en el horno, lo amasábamos en la casa y le metíamos aceite y azúcar y hacíamos unas tortas más ricas que las de ahora. Y como estaban ellos trillando pues le llevábamos las tortas y se la comían por el pueblo.

X. 5. 13. Entrevista a Manuel Ortega “Felino”



Esta entrevista la hemos rescatado de una grabación en cinta de audio (cassette) que realizó José Alcántara a mediados de los años 90, una grabación que hemos digitalizado y que adjuntamos en el DVD.

Manolo, ¿de quién ha aprendido las gañanas?

Pues yo iba con mi padre arando, yo chiquitillo y él iba cantando a su poder y yo de sentirlo a él pues ya cogía la yunta y me tarareaba lo que oía de él.

Haznos la gañana.

Canta Manolo:

Esta noche ha llovío
esta noche ha llovío
mañana hay barro
mañana hay barro
ya no pueden tirar los pares
ya no pueden tirar los pares
ay del carro.

Canta Manolo:

Al saltar el arroyo
saltó la liebre
arribita pies míos
que el galgo viene
que el galgo viene.

X. 5. 14. Entrevista a Juan García “El Trampa”



Esta entrevista la hemos rescatado de una grabación en cinta de audio (cassette) que realizó José Alcántara a mediados de los años 90, una grabación que hemos digitalizado y que adjuntamos en el DVD.

Juan, ¿de quién ha aprendido usted este tipo de cantes?

Pues yo los he *aprendío* de los mayores, me quedé muy joven sin padre y de él no lo pude aprender, pero sí lo aprendí de personas que venían a trabajar a nuestra finca y de otros que íbamos a otras fincas a hacer los mismos trabajos

y tol mundo hacía estos cantes dependiendo del tipo de trabajo que se hacía así eran los cantes.

¿Sabe algún referente en el pueblo que bordara estos cantes?

Sí, había un hombre que estaba en Las Navas, que era el aperaor de allí y tenía fama de hacerlas bien. Después había otro hombre que no me acuerdo cómo se llama, pero vivía en la calle estrecha que sale del mercado de abastos *parriba*. La familia de “Los Patiris” cantaba bastante bien, había bastantes que lo hacían bien.

Háganos un cante de siega.

Canta Juan:

Esa del chocho morocho
y la pepitilla verde
y los labios coloraos
muérete que ya me viene.

Canta Juan:

Agárrate Periquillo
y a los huevos de tu padre
y le pegas un estirón
y le pegas un estirón
y verás qué boca abre.

Canta Juan:

El cura vendió la mula
por ahorrarse la cebada

el cura vendió la mula
por ahorrarse la cebada
se le presentó un viaje
y se montó en la triada.

¿Lleva algún ritmo este cante?

Pues esto va sin compás, pero al ritmo del movimiento de la hoz, ese le da el compás a la siega porque cada cuatro golpes que tiene la estrofa es cuando se hace el manajo y se vuelca y empiezas de nuevo y así siempre. Ese es el ritmo a mi parecer.

¿Nos va a hacer algo de trilla?

Vamos a hacer algo de trilla, a ver si me sale algo.

Canta Juan:

A la orilla de un río
canta un canario
échale cañamones
que cante claro
que cante claro, niña
a la orilla de un río
canta un canario.

Canta Juan:

Dicen que andando, andando
te aborrecía
y mientras más andaba
más te quería.

Le falta ya la gañana, Juan.

Canta Juan:

Se está poniendo el sol
va terminando
va terminando
que vamos a echar un trago
en Torrecampo
en Torrecampo, hermano
en Torrecampo
se está poniendo el sol
va terminando.

Canta Juan:

La están arando
la plaza de Sevilla
la están arando
de rosas y claveles
la están plantando
la plaza de Sevilla
la están arando.

Canta Juan:

Camino de Sevilla (mula)
camino llano
camino llano
(se corta la grabación).

X. 5. 15. Entrevista a Juan Cazalilla “El Labra”



Esta entrevista la hemos rescatado de una grabación en cinta de audio (cassette) que realizó José Alcántara a mediados de los años 90, una grabación que hemos digitalizado y que adjuntamos en el DVD.

¿De quién aprendió los cantes de la gañana?

Yo oía a los hermanos Hachuelas y yo he *intentao* hacerlos a mi forma lo que he *podío*, en el campo solo siempre, mientras más solo mejor salen los cantes, intenta observarse lo máximo posible para ir mejorando estos cantes de la gañana.

En otras localidades cercanas como Arjona o Escañuela, ¿ha oído usted a alguien que cante gañanas?

No, no. Este cante ha *salío* de aquí de Torrecampo. Yo he *estao* trabajando en Arjona, estuve allí haciendo hoyos más de un mes y por la noche salía por allí en los bares aquellos y yo pregunté por allí y esta gañana de aquí no la

conocían, ahí cantaban la temporera que es muy diferente a la nuestra, a la gañana torrecampeña.

¿A qué edad empezó a cantar?

Yo empecé con doce o catorce años que cogí la yunta, mi padre cayó enfermo y arranqué yo con las gañanas y ya te digo, observándolos y cantando solo en el campo que es cuando uno mejora los cantes.

¿Cuántos tipos de gañana conoce?

Está la arjonera y la gañana esta nuestra. He *estao* en dos puntos, por ejemplo estuve en Jódar que se hicieron allí todos sus cantes regionales y yo fui representando la gañana de aquí de Jaén y ahí gañanas no se cantó *ná* más que la nuestra de aquí y por cierto vino el premio aquí.

Juan, ¿estuvo usted en Sevilla cantando gañanas?

Sí, el año *pasao* vino el alcalde pidiéndome el compromiso de que la Diputación de Jaén había dispuesto de que fuera un representante jiennense porque iba uno de cada provincia. Allí fui con la gañana y gustó mucho, tol teatro se puso en pie, no habían oído ese cante nunca, ese cante es de archivo *pa* que no se pierdan los cantes antiguos, el cante va engrandeciéndose *pa* que no se pierda nunca.

Cántese usted unas gañanas, Juan.

Canta esta letra:

Aperaor, los mulos
se han asombrado (el otrooooo)
se han asombrado

se han asombrado
camino de Sevilla
camino llano
camino llano
camino llano
al mulero del medio
lo han arrastrado
lo han arrastrado.

Ahora te voy a hacer, José, otro estilo de gañana más corta, son cantes iguales pero con la letra más corta.

Canta esta letra:

Es color triste
Es color triste (vengaaaa)
dicen que el color morao
es color triste
Jesús de Nazareno
de qué se viste.

Vamos a hablar, Juan, de los cantes de la siega, no sé cómo teníais humor para cantar segando de sol a sol, durmiendo la siesta detrás de los haces y por la noche guardando a las bestias en los rastrojos, aquí se demuestra que estos cantes se hacen por añoranza, tristeza o alegría, ¿dónde aprendió estos cantes?

Estando en el campo de chico, hemos *tenío* peones que sabían algo de este cante y en el campo se mejora *tó*. Yo los oía a ellos y tenía facultades *pa* cantar, me *afijaba* y lo he *consegúio* lo mejor que he *podío*. Con estos cantes pasa lo mismo que con los otros, unas veces canta uno por alegría y otras por soledad.

Vamos, Juan, con los cantes de la siega.

Canta:

Siega, siega, segador
y no le temas a nadie
que en la punta de la hoz
llevas a la Virgen del Carmen
llevas a la Virgen del Carmen
llevas a la Virgen del Carmen.

A mí me gusta la siega
porque ya se ha terminao
y traigo para mi nena
el dinero que he ganao
a mí me gusta la siega
porque ya se ha terminao
porque ya se ha terminao
y traigo para mi nena
el dinero que he ganao.

Juan, hablemos de la trilla.

Esos cantes vienen a resumir lo mismo, la gañana, la trilla y eso es *tó* de la temporera y a raíz de ahí arrancan los tres cantes esos.

Canta:

Trilla, trillero
trilla, trillero
ya está la parva hecha

venga el dinero.

Una niña en un baile
se lo miraba
el tacón del zapato
que le estrechaba.

X. 5. 16. Entrevista realizada a Paco Valderrama



Esta entrevista la hemos rescatado de una grabación en cinta de audio (cassette) que realizó José Alcántara a mediados de los años 90, una grabación que hemos digitalizado y que adjuntamos en el DVD.

Paco, ¿dónde aprendió usted los cantes del campo y a quién se los oyó cantar?

Esos cantes los cantaba mi padre a la perfección, sabía cantar pero bien, no tenía poderío pero los sabía hacer muy bien, sabía mucho, sabía hacer la seguriya, los cantes antiguos, los cantes grandes con sus amigos “los curicas” que eran los que sabían aquí de cante y las raíces fundamentales de los cantes grandes.

¿Y la gañana también se la enseñó él?

La gañana yo la aprendí de Manuel Vílchez y de su hermano Antonio, de “Los Hachuelas”, ellos estaban a la linde nuestra y a mí me gustaba ese cante mucho, yo le cantaba lo mío y ellos me cantaban lo suyo y yo los aprendí allí y mi hermano Juanito también lo aprendió allí de ellos siendo un chiquillo. La siega ya no las cantaban ellos, la gañana, la arjonera, las temporeras eso sí. Y el flamenco les gustaba con locura, pero ellos no eran flamencos.

¿Y qué diferencia encontraba usted entre la gañana y la arjonera?

La arjonera no las he *aprendío*, yo he *aprendío* las temporeras de ellos. Yo luego he *sentío* aquí a Paquillo Capiscol, pero era otra cosa, lo mismo que los que hace Juan Cazalilla son distintos, yo esos no los he hecho, he hecho los que me han *gustao*, he hecho cuando yo era mocico estaba en las cosas de “Los Hachuelas”, estaba juntos con ellos tos los días y eso me gustaba más y lo otro no lo he *cantao* yo.

Cánteme una gañana, Paco.

Canta Paco:

Se han asombrado
las mulas me se han asombrado
se han asombrado
y al segundo mulero
lo han arrastrado
lo han arrastrado
camino de Sevilla
camino llano.

En el almendro

pajarillo no cantes
en el almendro
que despiertas a mi niña
que está durmiendo.

Con bueyes negros
si supiera que arabas
con bueyes negros
te compraría unos lazos
para los cuernos.

Que el tiempo corre
para que me dijiste
que el tiempo corre
siendo tú la veleta
y yo la torre.

La Morenita
Virgen de la Cabeza
La Morenita
y en el cerro más alto
tiene la ermita.

Paco, ¿los hermanos “Hachuelas” hacían las gañanas así como usted las ha cantado?

Sí, en ese tono, la voz les sonaban preciosas.

Pero, ¿era así de seguida porque hay gente que se para entre los tercios?

Era así de seguida, aunque eso también varía de cómo le coge a uno, yo si me coge claro lo hago de una forma y si me coge peor, lo hago de otra.

Y en la besana, ¿se cantaba así?

Cuando yo estaba bien y estaba yo apretando porque eso hay que hacer fuerza en las manceras lo hacía como me daba la gana, como ellos, mientras más fuerza le dabas, mejor salía, le iba ligando haciendo borbotones, hacía la voz bonita. A mí se me paraban las bestias, cuando yo me encontraba bien, a mí eso me gustaba mucho cantar eso, tol cante me gustaba. Ahora cuando no puedo porque llevo una *temporá* que me roza la voz.

Ya que estamos en el tajo, ¿se arrancarían usted por un cante de siega?

Canta Paco:

Debajo del sol que sale
sale el sol y la despierta
sale la luna y la llama
debajo del sol que sale.

Soldadito de a caballo
qué bien te pinta la gorra
de qué regimiento eres
que me gusta tu persona
soldadito de a caballo.

(Yo no puedo ya), dice Paco.

Y la trilla.

Canta Paco:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si le temo a tu mare
más que a la muerte
más que a la muerte
más que a la muerte
como quieres que vaya
de noche a verte.

X. 5. 17. Entrevista a Enrique Parras Expósito



Agricultor torrecampeño nacido en 1940, ha trabajado también una gasolinera en la capital jiennense hasta jubilarse. La entrevista tuvo lugar el 2 de abril de 2015 en la casa de Enrique ubicada en la calle Horno Parras de Torredelcampo.

¿A qué edad comenzaste a ir al campo?

A los siete u ocho años. Mi padre quería que estudiara porque valía y ya tenía

mi hermano mayor con mi padre en el campo. Pero yo le dije que iba a tener otro más, pues a mí me gustaba mucho el campo.

¿Y a qué edad empezaste a escuchar estos cantes?

Yo he escuchado cante siempre. Me acuerdo que estaba labrando habas y mi padre me animaba a cantar: “venga, dite algo, Enrique”. Cuando más mayor, comencé a segar y no paraba de cantar *segaoras*. Lo que no he cantado nunca una copla de siega picante en presencia de mi padre y sabía muchas. Tú sabes que las letras de las *segaoras* casi todas eran picaronas y algunas un poco bordes y en la trilla tampoco, que también las había.

¿Te acuerdas de cuando comenzaste a cantar trilla?

Trilla desde muy pequeño me acuerdo de haberla cantado. Estábamos un año en “La Verea”, lugar en las afueras del pueblo donde había muchas eras, y llegó Juan Manuel “Patiris”, que era vecino de era, a decirle a mi padre: “Simón, déjame a tu Enriquillo que trille en mi parva con mis bestias, haz el favor”. Todo para escucharme cantar, pues ya tan chico tenía fama de cantar muy bien. Yo era sentarme en la trilla y comenzar a cantar.

¿Y cómo se te daba cantar las gañanas?

Bueno, las gañanas, está feo que yo lo diga, las bordaba, y eso que es un cante muy difícil. Un día vino Caballero Bonald a grabarme para un programa de TVE, creo que se llamaba España de punta a punta o Andalucía, ya no me acuerdo bien. Te voy a contar. Como yo era muy corto para cantar vinieron unos amigos en busca mía cuando yo ya estaba acostado, porque ya le había dado calabazas unas cuantas veces. Llamaron a la puerta y yo salí asustado al balcón, porque a esas horas no era normal que llamaran, y me dijeron: -Baja, flamenco, a ver si ahora te escapas.- A mí se me vino el mundo encima, pero no tuve más remedio que a otro día ir a grabar a un sitio que les dicen

"Vaciacostales". Caballero Bonald era muy perfeccionista y mientras yo estaba cantando, cantara un mochuelo o pasara un grajo, "¡corten!" Otra vez a repetir la gañana. Me aré un buen trozo hasta que salió como quiso él. Antes de grabarme a mí estuvo preguntando por los pueblos de alrededor y estuvieron en Escañuela oyendo a un gañán, pero no le convenció mucho. Y cuando me escuchó a mí dijo este es el que yo quiero.

¿Cuántas clases de gañanas hay?

Hay varias clases. Está la que creo yo que es auténtica torrecampeña, que la canta "Cochuelas" y la *avalderramá*, que grabó Juanito Valderrama. Luego cada cantaor le da lo suyo, dependiendo de la tesitura de voz, la fuerza de voz.

¿Y las arjoneras cómo son, las has oído, sabes cantarlas?

La arjonera es parecida a la nuestra pero más suave, con menos riesgo al cantarla, no se mete en honduras como la torrecampeña. Lo de arjoneras es extraño porque un amigo mío, Juan el Labra, anduvieron por Arjona preguntando si alguien la cantaba y no encontraron a ningún viejo que lo hiciera, nadie sabía nada en Arjona, a lo mejor fue casualidad, no sé. También puede que ese cante viniera de gente de la parte Cádiz y Sevilla que venían a trabajar en las faenas del campo a muchos cortijos de la campiña. No sé quién me dijo que al Cortijo Mingo López, o "Miguelope", como le decimos nosotros venían la familia de los Sorderas y Borricos de Jerez, no te extrañe que esos cantes provinieran de esta gente, y como araban en la linde entre *Torrecampo* y Arjona, los torrecampeños les llamaran arjoneras, no sé es una hipótesis.

Enrique, ¿sabes cantar la arjonera?

Sí, es más tirando a la gañana que canta Valderrama. Yo he coincidido muchas veces con Manolo Capiscol muchas veces en el Testarazo cantando en la barra del bar, y me ha alabado la manera que yo tengo de cantarla, y eso que él la

canta muy bien, para mí de los mejores del pueblo. Me ha dicho: “Enrique, esa cosa que tú le das a la gañana es muy difícil, ése pellizco que tú le das no le sale a la mayoría”.

¿De quién aprendiste la gañana?

Yo he escuchado a muchos, pero del que más he aprendido es de “Cochuelas”, también oía al “Pellejero” y muchos viejos. Pero te voy a decir que la gañana, manteniendo la estructura fundamental, cada uno la adapta a su voz y a su poder. Pero eso pasa también con las segaoras y las trilleras. El que puede la alarga o la adorna más, eso sí, siempre manteniendo los cánones. Yo siempre he tirado al estilo de “Cochuelas”. A mi padre le dijo una vez “Cochuelas”: “Simón, el otro día escuché a tu chiquillo cantar y me dejó frío por lo bien que cantaba la gañana”.

-Enrique, ¿cómo es el ritmo de los cantes faena del campo?

Pues mira, cada cante tiene su ritmo, todos adaptados al compás del trabajo. Por ejemplo, si estás cantando una gañana y llegas al final del cabo, las bestias se paran y tienes que volver el arado, con ese trajín no puedes cantar hasta que otra vez la yunta coge la besana y terminas el cante que dejaste a medias. En las segaoras si estabas cantando y “mandaban atar” tenías que dejar el cante y cuando ya atabas e iniciabas a segar para otro haz entonces terminabas. Y el cante de la trilla va acompasado con el trote de las bestias.

- ¿Había pique entre los gañanes?

Vaya que si había. Pasaba como los gallos de pelea, que siempre quedaba el más valiente y el de más poder. Yo he estado en lo alto de “La Serresuela”, al lado donde tenía el padre, de Juanito Valderrama las tierras y me han oído en lo alto de la Cuesta Calderón que está a tres kilómetros. Una vez fue a arar un gañán a la linde donde yo estaba arando y comenzó a cantar, la verdad que

entonaba bien. Yo, la verdad, me calenté y me arranqué. Cuando me escuchó ya no abrió la boca en todo el día. A los pocos días me vio y me dijo: “¡ay, chato, cómo me metiste la cabra en el corral, contigo no hay huevos quien pueda!, pero me vino bien escuchar para aprender tu cante”.

¿Es verdad que las bestias llegan a pararse al escuchar las gañanas o es un mito?

Antonio, yo te aseguro a ti que es la pura verdad. Los mulos se relajan con el cante y hay momentos que les tenías que arrear para que no se pararan. Julián “Tijeretas” tenía una mula que estaba medio loca, y tenía una ariega muy difícil. Un día me dijo: “Enriquillo, tú qué le haces a las bestias que trabajan como una miarma, y yo cuando aro con esta mula loca me pone *endemoniao* de los nervios, ea... yo no me lo explico”. Antonio, el cante era la única distracción que teníamos en el trabajo tan duro del campo, trabajando al sol de Dios de sol a sol. ¡Algunas fatigas tenemos *pasás!*

X. 5. 18. Entrevista a Manuel Martín Martín



Crítico de flamenco de “El Mundo”. Entrevista realizada mediante correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folklore?

Sus raíces entroncan más con lo popular que con el flamenco *estricto sensu*. Ahora bien, ahí están sus sones para que, como señala la historia, pasen de lo popular a lo individual y traspasen la frontera por mor de artistas (profesionales) que sean capaces de darle entidad flamenca, carácter y naturaleza propia. Todo no serán, empero, ventajas, porque en detrimento nos encontramos con que a medida que entran por las puertas de lo jondo pierden su sabor folklórico. Recuérdense, por ejemplo, los fandanguillos bailables de Huelva o Málaga.

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Considera que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

En realidad no han interesado a los grandes maestros por su carácter liviano y porque resultaban ñoños al oído de la época de los festivales flamencos como la nana e incluso muchos fandangos locales, aparte, como apuntas, de que es muy probable que no hubieran voces capaces de encontrar en ellos un filón comercial, pero tampoco estoy muy seguro porque Marchena, por ejemplo, de haber visto la veta comercial de estas melodías las hubiese explotado. ¡Menudo era Pepe, para eso... el más listo de todos!

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Por supuesto, y la prueba es que cuando se incardinan en las tonás a modo de lo que son, tonadas campesinas, encajan como el pie al zapato desde el punto de vista musical y estructural, por más que desde la óptica literaria contrasten al estar sus contenidos tan distantes, de lo que se infiere la riqueza de la propuesta. Con todo, el problema de fondo es que se perdieron las reuniones en los cortijos desde que en los pueblos se abandonó el campo por la urbe y el tractor y otras maquinarias sustituyeron a los elementos rústicos de toda la vida. Recuerdo en mi niñez que los jornaleros marchaban al campo a vivir con toda la familia y no regresaban más que en Feria o Semana Santa, y claro, a falta de TV o radio, los cantes de temporada y hasta los campanilleros e incluso romances fragmentados, entre otros muchos sonos, estaban muy presente en sus horas de descanso u ocio, y se los transmitían de padres a hijos.

¿Piensa que se han perdido o están en extinción?

Imagino que se habrán perdido los cantes de la pisa, las salineras y hasta letras y melodías propias de las gañanías, pero no creo que estén del todo en extinción ya que, por fortuna, la fonoteca está a rebosar, a la espera, como digo, de que el genio los toque con su varita mágica. Por ejemplo, ahora que recuerdo, el trasfondo de “Fuenteobejuna” de Antonio Gades y a Rafael

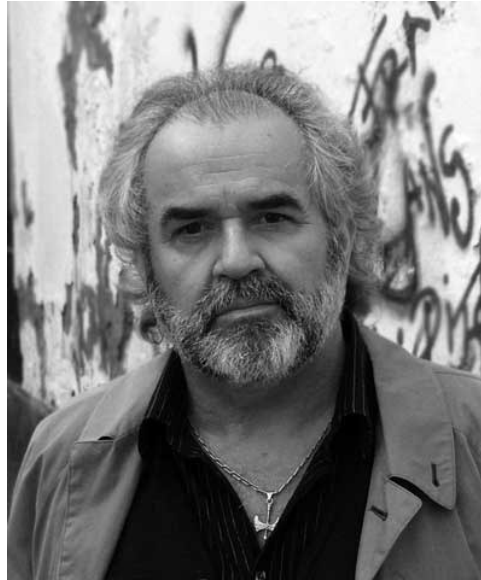
Estévez y Nani Paños, que indagaron mucho y bien para su obra “La consagración” que la escenificaron en la Bienal de 2012, en el Teatro de la Maestranza, y con una primera parte –“Tierra” se llamaba- de espeluzno coreográfico, pues incluyeron estilos tanto de flamenco como del folclore español de temática campesina.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Particularmente los tengo en gran consideración, ya que tienen por epicentro la definición de una cultura rural acuñada no profesionales pero que fueron recolectores, valedores y hasta narradores de costumbres, creencias y/o hábitos a retener como integrantes de una sociedad. Y más estima aún, desde 1984 (quiero recordar) en que conocí en Bujalance (Córdoba) a Montero y Pajares, dos personajes que cantaban la pajarona como nunca escuché a nadie, y además con sentido de lo vivido.

Hay que considerar, en tal sentido, que estamos hablando del saber del pueblo pero visto desde la pluralidad y la complejidad temática, desde quienes allanaron con el sudor el terreno a los que se agrietaron la cara bajo el sol para que no le salieran calvicie a nuestros campos, por lo que te puedes hacer una idea del respeto que me merecen. Distinto es, claro está, lo que luego los cantaores profesionales hagan con este legado, pero vamos eso es extensible a todos los cantes que se graben, por más que algunos debieran impresionar su legado en la cara A y dejar la B para pedir perdón.

X. 5. 19. Entrevista a Gerhard Steingress



Sociólogo y estudioso del flamenco. Entrevista realizada mediante correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folklore?

El flamenco es un género muy amplio y caracterizado por un alto nivel de sincretismo. Sus fuentes (no orígenes) incluyen tanto aires y modalidades tradicionales y litúrgicas como folclóricas, es decir, cantos y bailes aldeanos. Ahora bien, en el paso de la música folclórica al flamenco, estas melodías y bailes se vieron profundamente transformados. Si el folklore (y ahí están sobre todo los cantos de los campesinos) está formado por un cuerpo de cantos y bailes estrechamente vinculados a la vida cotidiana del pueblo, es decir, se trata de manifestaciones funcionales, regladas y colectivas que no permiten variaciones individuales más allá de la capacidad interpretativa, el flamenco se basa en el virtuosismo del intérprete que le sirve destacar su personalidad y competir con los demás intérpretes. El flamenco es, pues, un arte moderno, regido por el profesionalismo, el individualismo estético y el mercado. Por esta

razón, el flamenco “nació” como expresión de lo popular, como arte popularizado, arte adscrito al pueblo respectivamente a una visión romántica del mismo. En el flamenco no canta el pueblo, sino se canta por el pueblo y sobre el pueblo, expresando su idiosincrasia imaginada. No obstante, el cante expresa los sentimientos de mucha gente, pero al mismo tiempo los produce de manera simbiótica.

No todos los cantos aldeanos han entrado en la gama interpretativa del flamenco. Conocemos los cantos de labranza, de la siega, las nanas, de los difuntos, de la boda, etc. Pero en el caso del flamenco, este tipo de canto se ha alejado del folclore gracias al esfuerzo del intérprete (semi)profesional. Si tomas el ejemplo de la Asturianada (ver García Matos), te das cuenta que el tono hace pensar en un cante (una siguiiya o parecido). Pero, es un canto de pastores, alejado de Andalucía. En el caso de los cantes de la trilla estamos ante una forma flamenca, parecida a una toná, cuyo origen es el folclore.

En fin: el cante flamenco no es folclore, pero una de sus raíces más potentes ha sido el folclore campesino. El arte flamenco consistió en su transformación según un modelo musical que permitió o exigió de los intérpretes convertir su esfuerzo en marca registrada para un público (sub)urbano bastante alejado del campo, pero con una mentalidad anclada en el campo.

Otra fuente importante del cante es la saeta antigua cuya influencia se encuentra en una serie de cantes “jondos”: tonás, debblas, siguiiyas, etc, hasta algunos cantes de Levante. El “tono bizantino” es una herencia medieval, en la que encontramos no solamente las modalidades del canto litúrgico, sino también (con bastante probabilidad) los ecos de los cantos mozárabes y judíos. Como el pueblo solía escuchar estos aires durante las fiestas religiosas, el folclore asimiló estas modalidades, de igual manera que la iglesia hizo uso de los aires populares para sus actos (sobre todo las misiones y procesiones).

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Cree que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

El flamenco es un arte de los flamencos. Los flamencos son cantaores y/o músicos profesionales o semiprofesionales. La gran amplitud musical del flamenco ha exigido un alto nivel de especialización. Hay pocos cantaores “completos”, que dominan todos los estilos. Junto a la especialización, la falta de formación y el gusto del público atribuyeron a la imposición de un modelo musical reducido de estilos flamencos. Escuchar flamenco exige más conocimientos y un oído educado para disfrutarlo. La difusa diferencia entre el cante, la copla y la música comercial es otro elemento que hay que tener en cuenta. La internacionalización del flamenco también ha simplificado su variedad y acentuado el virtuosismo de algunos artistas con un buen *management*. Cada vez son más raras las reuniones de cabales, y cada vez más se impone el gusto mercantilizado de los grandes auditorios y festivales.

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Los cantos campesinos ya no son importantes hoy, aunque en la fase de su conformación sí han jugado un papel junto con los cantos de otro tipo.

¿Cree que se han perdido o están en extinción?

En la era de la reproducción masiva y la tecnología avanzada, todo lo que se canta se puede conservar. Hay que tener en cuenta que la tradición oral en el cante ya no existe: hoy, los aficionados y profesionales del flamenco pueden escuchar grabaciones de más de cien años de edad y, de esta manera, definir su propia voz en el conjunto del flamenco histórico. No obstante, muchos cantes forman un repertorio minoritario entre los flamencos que también son una especie musical minoritaria.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Los cantos campesinos tienen un valor antropológico muy importante, porque son los quizás últimos testigos de un pensamiento perdido en el tiempo. Su idiosincrasia permite reconstruir o resentir el mundo aldeano que hoy ha dejado de existir debido a los estrechos lazos entre el campo y la ciudad. No obstante, su carácter museal significa que su interpretación se ha convertido en una manifestación abstracta, folclórica sin raíces.

X. 5. 20. Entrevista a Rafael Cáceres



Antropólogo de la Universidad Pablo de Olavide. Entrevista realizada mediante correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folklore?

Evidentemente, estos cantes tienen un claro origen en el folklore campesino pero no se trata de algo exclusivo. En el flamenco encontramos numerosos cantes que proceden de la música popular. En algunos casos las versiones folklóricas han desaparecido y únicamente se mantienen las versiones flamencas pero en otros se conservan las formas folklóricas junto a las flamencas. Esto se ve muy bien en los fandangos de Huelva. En las cruces de mayo del Alosno se pueden escuchar cantar fandangos de una forma

totalmente “folklórica”, en ese caso, yo diría que estamos ante folklore. Pero a la vez e incluso en la misma fiesta, se cantan los mismos fandangos completamente a flamencados y estaríamos ante flamenco. ¿Qué diferencia hay entre unos y otros? La diferencia principal está en la ejecución. Las versiones folklóricas reproducen esquemas tradicionales, requiere menos facultades vocales lo que permite que puedan interpretarlas “cualquiera” lo que, a veces, en este caso, lleva a cantar a coro. Mientras que las letras de las versiones folklóricas suelen ser más “livianas”, desenfadadas, haciendo alusión a hechos de la vida cotidiana, las a flamencadas tienen un carácter más lírico. Los cantes campesinos interpretados en escena o grabados por cantaores flamencos es flamenco en todos los sentidos.

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Considera que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

Tendría que hacer un análisis de la evolución de estos cantes para poder responder a esta pregunta, únicamente podría apuntar algunas reflexiones. Desde que aparece el flamenco en los escenarios urbanos andaluces, en el último cuarto del XIX, los artistas han tratado de enriquecer sus repertorios incorporando músicas procedentes del folklore, esa ha sido una de las formas en que se han enriquecido este género. Si vemos el grupo de cantes que se interpretaban a mediados del XIX y los que se interpretan en la década de los veinte del siglo pasado, el crecimiento ha sido continuo aunque, también, algunos desaparecen. No todo el folklore se ha usado por igual. ¿En función de qué se han tomado unas formas u otras? ¿Qué ha llevado a que unas arraiguen y otras no? Apunto algunos elementos básicos para entender estos procesos:

1. El carácter profesional del flamenco.
2. Búsqueda de lo novedoso.
3. Se trata de una música “urbana”.

4. Las modas

El hecho que el flamenco sea una música profesional implica que cualquier forma folklórica que se tome hay que enriquecerla hasta el punto de diferenciarla y que no sea posible ser interpretada por cualquiera. Por lo tanto, son preferibles las músicas que requieren, por sus formas, más cualidades vocales. ¿Son los cantes camperos demasiado “fáciles” de interpretar en sus formas originales? El hecho que el mundo campesino ha sido una realidad cotidiana en Andalucía hasta finales de los sesenta del siglo pasado puede suponer que estos cantes tuvieran un origen demasiado evidente y poco exótico. ¿Es demasiado identificable su origen folclórico? El mundo flamenco ha buscado siempre la sorpresa y se ha escudado en la antigüedad, lo “añejo”, lo “rancio”. Cualquier artista flamenco que se precie insiste en la antigüedad de sus cantes. ¿Los cantes camperos no cumplen este requisito? ¿Se encontraban demasiados generalizados en toda la geografía española? ¿Sería ahora que ese mundo campesino ha desaparecido el momento de reivindicarlos?

El carácter profesional del flamenco supone que las creaciones flamencas son productos de personas concretas por lo que el éxito de determinados cantes se deben a la popularidad de los intérpretes que los han creado y lógicamente también de modas. El caso de Chacón con los cantes de Levante, Niña de los Peines con las bamberas... ¿Influye el origen de los cantaores en la creación de estilos flamencos? Una parte considerable de los artistas proceden de ámbitos urbanos, alejados del mundo del campo. Pocos cantaores ligados al mundo agrícola (generalizo sin datos). Habría que ver quiénes han sido los intérpretes de cantes camperos y si corresponde con artistas “rurales”. Se me viene a la cabeza Juanito Valderrama o Paco Toronjo.

¿Qué diferencias percibe entre estos cantes y otros que se hacían supuestamente en trabajos como la mina o la fragua?

Los cantes camperos son verdaderos cantes de trabajo, cantes que se interpretaban mientras se realizaban las faenas agrarias y que al pasar al mundo flamenco mantiene parte de sus formas originales (temáticas, estructura...). Los cantes de mina o de fragua son palos inspirados en el mundo del trabajo pero su relación es sobre todo temática, recrea el trabajo. Tanto la mina como la fragua son contextos muy “apropiados” para ser llevados a los escenarios, se prestan a recrear el dramatismo de las condiciones laborales. Los cantes de minas proceden probablemente del mundo campesino, trovos del Levante, y los de fragua, son recreaciones de tonás (a su vez procedentes de los romances). Podemos encontrar aquí quizás una de las causas que explican el desigual éxito de unos y otros cantes. Los de minas y fraguas son elaboraciones artísticas, los camperos siguen muy directamente conectados con sus orígenes de folklore.

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Vienen a enriquecer el repertorio flamenco pero su importancia depende, por un lado, de los artistas que lo ejecuten y de la aceptación que tenga. Son una muestra de las raíces y de la evolución del flamenco. Podrían llegar a ser cantes importantes si algunos artistas los incorporan y enriquecen.

¿Piensa que se han perdido o están en extinción?

Existen cantes que han desaparecido pero es poco probable que esto ocurra con estos cantes ya que las formas actuales de aprendizaje del flamenco, a través de grabaciones, aseguran que estos estilos pervivan. Lo mismo que en otra época los artistas rastreaban cantes en numerosos contextos, ahora también se rastrean entre las grabaciones que existen.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

En primer lugar, como muchos otros cantes, son un reflejo de la capacidad del flamenco de incorporar y reelaborar la música popular y, por lo tanto, nos sirven para entender cómo ha surgido y evolucionado el flamenco. Desde un punto de vista temático recogen un mundo ya desaparecido y se convierte en un testimonio de unas formas de vida fundamentales en una cultura como la andaluza que, tal como define Caro Baroja, desde un punto de vista musical son un reflejo de formas musicales populares tradicionales muy arraigadas.

X. 5. 21. Entrevista a Guillermo Castro Buendía



Investigador y musicólogo. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folklore?

Para mí están dentro del folclore, aunque hayan servido para generar cantes flamencos

¿De dónde piensa que proceden estos cantes?

De la tradición oral del pueblo.

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaos? ¿Considera que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

Son cantos sin factura totalmente flamenca, debido a su desnudez en sus melodías y su carácter de poco lucimiento en general. Su conexión con lo tradicional no está muy bien vista dentro de la estética de lo flamenco.

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Sí. Gran parte de ellos han sido la base de creaciones flamencas, como tonás, martinetes, y cantos de la familia del fandango. No hay que descartar que sus melodías hayan podido pasar también a otros cantes flamencos.

¿Piensa que se han perdido o están en extinción?

En algunas zonas rurales se conservan; y en determinados lugares se trabaja para su conservación por medio de asociaciones musicales, etc. En otras partes se ha ido perdiendo o se ha perdido del todo en función del mayor o menor grado de industrialización y abandono de los pueblos. En Murcia, por ejemplo, han surgido agrupaciones folclóricas que mantienen vivo el repertorio tradicional.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Pues el literario es importante porque es posible encontrar coplas muy antiguas y estudiar la transformación que sufren en boca del pueblo; así como su expansión por otras comarcas o incluso América. También es interesante estudiar las creaciones colectivas e improvisadas que se interpretan, relacionadas con las vivencias de las personas que las cantan y el propio entorno donde viven. En los dos casos comentados encontraremos datos antropológicos importantes.

X. 5. 22. Entrevista a Antonio Fernández Díaz “Fosforito”



V Llave de Oro del Cante. Entrevista grabada y realizada por teléfono.

¿Qué recuerdos tiene de los cantes del campo?

Antiguamente se hacía hasta un concurso de cante de trilla en El Puerto de la Torre, ya hace tiempo que no se hace. Como ahora las cosas de labor, ya sabe usted que está todo mecanizado, ya no es lo mismo, ya no tiene sentido. Antes se recogían las gavillas a mano, se usaba el trillo, ahora lo hacen con las máquinas que ya te dan el trigo *pelao*, la espiga. Y ahora, bueno irá desapareciendo porque ya queda poca gente que trabaje de la manera antigua, de cómo se hacían antes las cosas. Y esos cantes que estaban unidos a esas labores del campo pues ya no se hacen ni hay gente que los recuerde siquiera.

¿Y usted los ha llegado a escuchar de campesinos?

En mi disco “Mi tierra es Córdoba” tengo un cante grabado de temporera, un cante hecho de trilla porque los hay distintos. Yo los aprendí de “El seco” que

era un cantaor de mi pueblo que nació en 1880 y el hombre en 1950 y tantos, grabó un cante de campo, de gañanía que le llaman temporera. Y precisamente de “El seco”, Juan Valera me parece que es en *Juanita la Larga* habla de Joselillo “El seco” de que lo escuchaba cantar en la lejanía del campo. Y así empieza el testimonio, muy poco pero hay.

¿Por qué piensa que no se han incluido ni se incluyen en los repertorios flamencos?

El cante cuando se urbaniza y pasa a cantarse en la fiesta, en las ventas y en el escenario no tenía sentido porque no lo iba a entender nadie. Hubo un cante de trilla que grabó Bernardo el de Los Lobitos en los años 50, pero vaya que es un cante que no es muy *lucío* como un cante por alegrías, por tangos, por bulerías, es un cante muy de campo como su nombre indica.

En cambio los cantes de las minas que también se supone que son de trabajo sí que se extendieron.

Pero hay una leyenda falsa, no es cierto. Los mineros, antiguamente, bajo tierra, cuando no existían esos extractores de partículas, la gente del campo cuando no había, se agarraban a un clavo ardiendo y se metían en las minas siendo niños y morían con menos de 30 años muchas veces por silicosis. Era imposible que un minero pudiera cantar, no, no, no. Lo que pasa es que iban a divertir a las minas. Además no tiene que nada que ver porque yo no conozco el cante de los mineros de Asturias porque minas había en muchos sitios. ¿Y por qué precisamente en La Unión? Pues, mire usted, porque en La Unión había un montón de cafés cantantes donde iban a cantar porque la gente vivía en cuevas. Yo he *conocío* en La Unión de los años 70 y aún en esos años era un pueblo del oeste. Además estaban las casas de los capataces, los mineros vivían en cuevas y vivían al día porque lo que ganaban lo gastaban. Llegó a haber en La Unión, que era un pueblecillo de nada, 14 ó 15 cafés cantantes, pero los que cantaban allí eran Chacón, Manuel Torre, El Alpargatero. Los

andaluces iban allí a cantar, a buscarse la vida porque era donde estaba el dinero lo mismo que Juan Valderrama iba y conocía donde era la cosecha en Murcia o en cualquier *lao* y hacía todos los espectáculos. Sus espectáculos duraban un año, domingos y siestas incluidos, porque iba al olor del dinero, claro, ¿dónde iba a ir? Donde estaba la cosecha. Pero los mineros no cantaban, yo no conozco a ningún minero que cantara.

Ahora que nombra a Valderrama, él grabó los cantes de temporeras y de siega.

Claro, Valderrama era un cantaor muy completo, que tenía mucha curiosidad, un aficionado extraordinario, un artista maravilloso y todo lo que le sonaba lo intentaba, grababa y ponía en valor. Por eso, un minero cantando, qué va. La gente le cantaba a los mineros, las letras las han hecho los poetas cultos referidas a mineros como los hermanos Álvarez Quintero en el siglo XIX:

No se asuste usted, señora
que es un minero el que canta
por el polvo de la mina
tiene rota la garganta.

Dos hermanos escritores como los Quintero, Joaquín y Serafín, que eran de Utrera no tienen nada que ver con las minas. Ahí hay mucha leyenda negra.

¿Es más leyenda que otra cosa?

Claro.

*** En una entrevista en el blog “El candil flamenco” (<http://elcandilflamenco.blogspot.com.es/2007/03/antonio-fernandez-fosforito-iv.html>) le preguntan a Fosforito sobre los cantes gañanes y responde en consonancia con los que nos ha contado en nuestra entrevista:

“Hay una cosa muy curiosa. José Bedmar “El seco”, el padre, me hablaba de Juan Breva. Cuando él lo conoció en Málaga, tenía una gramola y cuando se arreglaba escucha a Chacón eso de “Del convento las campanas...” y se satisfacía. Y yo le escuché e “El Seco” muy de mayor, él podría tener ahora ciento doce años, y me contaba cosas de Diego Bermúdez Cala “El Tenazas”, ese mito que en algo se ha aclarado y que fue un cantaor que vivió y murió en mi pueblo; él está *enterrao* en Puente Genil. En casa de “El Seco” fue donde se hizo la colecta, en su taberna, para costear el viaje a “El Tenazas”.

Bien, Juan Valera, el escritor egabrense, habla y escribe sobre Joselillo “el Seco” y dice: “qué bien canta las temporeras...”. Ya no hay más noticias de temporeras ni de cantes de trilla hasta que no aparece el libro: *De cante grande, de cante chico* de José Carlos de Luna, en el que dice que fue a escuchar a un amigo a Lucena. Qué casualidad, Lucena y Cabra o Cabra y Lucena. Volviendo a “El Seco”, éste que era un cantaor que no estaba muy seguro de sus facultades, que era tímido, que a veces había que engañarlo con la cejilla en el traste para que saliera a tono, se fue allá por el 58 a Madrid y se pagó una grabación, esta grabación era de temporeras. La única temporera que se ha grabado perfectamente y que alguien en Córdoba debe tenerla, la grabó “El Seco”. Luego hay un cante de trilla que ha debido de servir de modelo para todos y que es el de Bernardo el de los Lobitos, que debía de ser bastante fiable porque Bernardo fue un hombre de pueblo y con mucho contacto en esos ambientes.

X. 5. 23. Entrevista a David Lagos



Cantaor. Lámpara Minera en 2014. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folclore?

Pues primero, definiría folclore. Para mí, el folclore es la expresión de la cultura de un pueblo, a través de su artesanía, sus bailes, su música... en nuestro caso, esa es la parte que nos interesa, la música. Los cantes campesinos, no sólo se cantan en Andalucía, pues como bien sabe, se hacen en toda España y además, también en el resto del mundo, existen cantes propios del campo, del cultivo y de la ganadería. Por lo tanto, su origen no es flamenco, si bien, una vez que en Andalucía se incorporan al trabajo del campo los gitanos (como en el caso de Jerez) y no gitanos con conocimiento del canto flamenco, esos cantes propios de las faenas del campo empiezan a aflamencarse. Siempre he defendido que quien hace que algo sea flamenco o no lo sea es el intérprete, y no tanto lo que canta en sí. O sea, es el intérprete el que le imprime y le da carácter flamenco a las letras, coplas o canciones que cante.

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Cree que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

No están totalmente fuera del repertorio. Aquí en Jerez, Fernando de la Morena tiene una trilla muy personal. Mateo Soleá también hace la trilla muy bien hecha. Y hay espectáculos en los que yo mismo he participado y hemos cantado la trilla. Ahora mismo, sin ir mas lejos, estoy en un espectáculo con Israel Galván y hacemos una serie de cantes de los que se hacían en los trabajos, la fragua, el campo o la mina. Lo que ocurre es que son cantes que han tenido poca evolución. Ya no se trabaja en las fraguas, y el campo se ha industrializado. Así que ya no hay esas reuniones del personal, que tras 10 ó 12 horas de trabajo se desahoga cantando. Creo que son cantes que han quedado para momentos puntuales en los que el cantaor quiera recrear una escena o hacer una pincelada para recordarlos. Pero la temática es lógicamente siempre la misma, y no tiene sentido buscar las fatigas en letras con temática que no has vivido y por lo tanto no sientes. Otra cosa sería cambiar la temática en las letras y mantener la melodía. Pero ya no estaríamos hablando de una Trilla propiamente dicha. No sería lo mismo. Cada palo tiene su sentido. No tendría lógica hacer una letra alegre para interpretarla por seguiriyas.

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Todos los cantes son importantes. Sobre todo sin son los cantes básicos. Los cantes, tal y como los conocemos hoy, son la evolución de esos primeros cantes primitivos.

¿Considera que se han perdido o están en extinción?

No se han perdido. Están documentados. En vídeos, en grabaciones. Por lo tanto, todo el que quiera puede conocerlos y utilizarlos para su recreación. Lo que se ha perdido es la época en que tuvieron auge y razón de ser. Si ya no se trabaja en el campo, no tiene lógica que esos cantes se canten con asiduidad.

¿Qué valor literario o antropológico piensa que tienen?

A través de las letras que conocemos podemos aprender muchas cosas sobre la faena en el campo. La parva, el grano, incluso la mula, son términos que ya los niños de hoy no utilizan ni conocen. Por eso es importante que estén bien documentados, que haya estudios que recojan esas letras y las tengamos a disposición de los aficionados. Esa labor es, por ejemplo, tarea pendiente del Centro Andaluz del Flamenco situado en Jerez de la Frontera.

¿Cree que los jóvenes tenéis la “obligación” de perpetuar estos cantes?

Ya he comentado que están grabados y no tienen porqué perderse. Otra cosa es que los jóvenes los estudien y conozcan. La raíz es la base que mantiene al árbol. Hay que conocer los orígenes para luego tener una buena base sobre la que construir tu propio edificio.

Como cantaor, ¿qué considera más bonito de estos cantes? ¿piensa que son difíciles de ejecutar si se comparan con otros estilos?

Los cantes son todos bonitos. No hay cante chico ni feo. Es cuestión de darle su aquel. No son melodías muy difíciles de ejecutar, pues su misión es que sirva de desahogo al que trabaja. Hay un refrán que define muy bien el sentido de esos cantes, El que canta, su mal espanta. Pero cuando el cante se vuelve queja, todos los cantes son bonitos.

¿Cómo los acoge el público?

Bueno, dado que no llevan acompañamiento instrumental, el público los recibe bien. Al igual que las tonás y esos cantes sin guitarra, el público siempre los agradece.

¿Por qué cree que los gañanes de Jerez no hacían estos cantes en las gañanías y en cambio sí cantaban por soleá o bulerías?

Una cosa es el cante que se hace en el momento del trabajo en sí, y otra cosa son las cantes que se hacen después del trabajo, en las gañanías. Cada cante tiene su momento. Después de la faena, o bien cantaban sus penas por soleá y

seguiriyas, o bien se divertían cantando por bulerías. Algunos capataces no querían que sus trabajadores cantaran mientras faenaban porque se perdía tiempo y se rendía menos. Eso cuentan algunos viejos. Por cierto que la trilla es un cante para calmar a la mula. Por lo que la mula cuando se le cantaba también rendía menos. Se podría decir que una trilla es a una bestia lo que una nana a un niño. De hecho, la trilla y la nana, son casi igual melódicamente. Un cante muy tranquilo, sin grandes altibajos, que se vuelve casi monótono, para que la bestia se calme y el niño se duerma.

X. 5. 24. Entrevista Julián Estrada



Cantaor de Puente Genil que suele incluir en sus repertorios cantes de laboreo. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folclore?

Por supuesto dentro del árbol del flamenco, tonás campesinas y dentro de ellas todas sus variantes.

¿Por qué cree que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Cree que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

La mayoría de las veces por desconocimiento de los mismos y respecto a las modas o comercialización no creo que vayan por ese camino.

¿Cree que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Por supuesto todos los cantes son importantes, cada uno tiene su sitio.

¿Considera que se han perdido o están en extinción?

No lo creo perdidos ni se perderán, yo los llevo en mi repertorio y siempre habrá cantaores que se acuerden de ellos aunque sean los menos.

¿Qué valor literario o antropológico piensa que tienen?

Pues tiene mucho de romanticismo y en sus letras nos enseñan muchas formas y costumbres de nuestros antepasados tanto en lo laboral como en comportamientos de la vida diaria.

¿Cree que los jóvenes tenéis la “obligación” de perpetuar estos cantes?

(Risas) gracias por lo de joven... los artistas en general son los encargados de respetar y perpetuar todo lo bueno de la música en este caso del cante por supuesto que les toca a los cantaores poner en liza todo lo que nos dejaron nuestros maestros e investigar y rescatar muchos cantes que siguen estando un poco en segunda fila.

Como cantaor, ¿qué considera más bonito de estos cantes? ¿piensa que son difíciles de ejecutar si se comparan con otros estilos?

Pues te diría que las diferentes variantes que existen con sus letras, sus melodías y por supuesto cuando llegas a estudiarlas y entenderlas la libertad que te da para recrearte en ellas. Espero que me entiendas. Y tienen la dificultad de cualquier otro cante para unos será mas que para otros como todo en la vida.

¿Cómo acoge el público estos cantes?

Por mi experiencia te puedo decir que muy bien en la mayoría de los sitios, aunque también hay regiones que los entienden menos o se identifican menos con ellos, pero eso pasa también con otros palos del flamenco.

X. 5. 25. Entrevista a Rafael Estévez y Valeriano Paños



Bailaores que han incluido en su repertorio los cantes de laboreo. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Consideran que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los engloba dentro del folklore?

Hay una serie de cantes campesinos que se consideran flamencos desde que se incorporaran en la Antología Flamenca del 54 y también desde que son interpretados por los artistas flamencos. Una vez interpretados por un flamenco, ya son flamencos, aunque vengan del folklore... y no pasa o han pasado solamente con los cantes del campo sino con muchos otros de distintas procedencias. Nosotros en nuestro espectáculo “La Consagración”, en la primera parte titulada “Tierra” realizamos una serie de cantes campesinos, a parte de los ya conocidos, grabados o interpretados por los flamencos, que provienen del folklore español. Interpretamos aradas de Salamanca que suenan igual que el martinete jerezano y que en su día ya apuntaba el profesor García Matos. Aradas de Toledo que entroncan perfectamente bien con las bulerías romanceadas, con las de Tía Antonia Pozo y con la canción del manijero del folklore jerezano que se le recogió a la hija de Charamusco y que a su vez es muy parecida al romance de Gerineldo que nos dejó grabado Tío José de los Reyes “El Negro del Puerto”. Livianas corridas como nos dejó el Chaqueta y que para nosotros guardan gran similitud con algunos cantes de siega de Mallorca. Aradas de Ávila, Trillas del Alosno, de Bollullos Par del Condado, de siegas y trillas de Torredelcampo (Jaén) y un largo etcétera, que se intercalan con cantes por bulerías, soleares y seguiriyas creados, recreados o interpretados por cantaores que trabajaron el campo, como El Chozas, Tío Juanichi el Manijero, Juaniquí, Yllanda, Frijones...

¿Por qué creen que estos cantes han quedado fuera de los repertorios habituales de los cantaores? ¿Consideran que se debe a cuestiones de moda o falta de comercialización?

Creemos que han quedado fuera o poco y tímidamente interpretados a veces por los prejuicios y las modas, otras por falta de afición e interés. Y puede ser

que por poco comerciales. Aunque afortunadamente hay artistas y cantaores que trabajan nuevamente, desde hace algún tiempo, con estos mimbres.

¿Creen que son importantes para la conformación de los cantes flamencos?

Totalmente. Creemos que son generadores de otros estilos o que han sobrevivido y el tiempo los ha rebautizado o incorporado en otros espacios y contextos.

Y sobre todo del baile si que apenas se ha tocado este tipo de palos, ¿qué motivos piensan que han llevado a los bailaores/as a no incluirlos en sus repertorios?

Pues igual ha podido ser esa cuadratura y concepto erróneo de que hay cantes que son no bailables... nosotros, al igual que ya muchos compañeros, creemos que todo se puede y se debe bailar. Siempre desde la coherencia y el conocimiento. Ya Mario Maya bailó en “Ay... Musical Jondo” unas gañaneras y trillas, en los años 80 del pasado siglo.

¿Piensan que se han perdido o están en extinción?

No pensamos que se hayan perdido y afortunadamente, no están en peligro de extinción... Siempre habrá alguien interesado (bien sea en el cante, en el baile o la música) en este tipo de cantes y de otros que las corrientes, los ciclos o las modas dejan de lado. Afortunadamente hoy tenemos muchos medios para dejar registrado, cantes, bailes, músicas...ya las cosas no sobreviven por la tradición oral.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Una vez oímos, no recordamos bien a quien ni donde, una frase: “Tiene más cultura un hombre del campo que un lord inglés”. Creemos que tiene el valor

de la sabiduría popular. El valor que tiene la poesía flamenca, la poesía popular en la que se lanza una queja, una alegría, una reivindicación, una historia o una vida entera en apenas 4 ó 5 versos. Es absolutamente maravillosa.

¿Qué posibilidades artísticas y expresivas veis en este tipo de estilos?

Muchísimas. Desde poder realizar un guión, como en nuestro caso hicimos en “La Consagración” a poder revitalizar el repertorio en cuanto a cante, baile y toque, adaptando e incluyendo nuevas formas, nuevas estructura y nuevos cantes al repertorio flamenco. El flamenco nutriéndose de sí mismo, de sus formas más primigenias y de cantes hermanos, aunque no sean flamencos.

¿Por qué no se han prodigado en el baile a pesar de tener una importante fuerza expresiva?

Cómo te decíamos antes, creemos que por esa cuadratura y concepto erróneo de “los palos no bailables”. Es verdad que nos han enseñado que lo lógico, hoy en día, es bailar por soleá, por Alegrías, por tangos, pero hay que pensar que no hace tanto, el baile por Martinetes, que hoy es de lo más común, no se concebía hasta que no llegó Antonio el Bailarín y lo hizo en 1.952. O la seguriya y el taranto no se hicieron hasta los años 40 por Vicente Escudero y Carmen Amaya respectivamente. Todo esto, según se cuenta... nosotros no estábamos allí! Para llegar a desear bailar un cante que no está, dijéramos dentro de los bailables, hay que ser muy aficionado al cante y te tiene que gustar mucho el cante. Si no, vas haciendo el repertorio lógico que se ha heredado como “bailable”. Nosotros deseamos que para las próximas generaciones vea lógico el bailar una gañanera, un cante de siega, una trilla o una temporera. Afortunadamente hoy, ya no es tan extraño.

X. 5. 26. Entrevista a Fernando Ramos



Actor extremeño. Director de la compañía “Verbo Producciones”.

En vuestro espectáculo "Flamenco en castúo" os acordáis de los cantes de trilla, ¿cómo se siente interpretando estos cantes?

Uno siente que es historia viva. La trilla tal y como se conocía, es algo que se ha perdido, pero que forma parte de nuestra historia reciente y del recuerdo de niño. Yo pasaba las horas viendo a mi abuelo trillar en el ejido municipal junto con decenas de agricultores de Llerena. Muchos de ellos cantaban durante la faena. Son sensaciones que nunca se olvidan.

¿Qué posibilidades estético - artísticas ofrecen los cantes campesinos a la hora de montar una coreografía o una escena teatral?

Te abre un amplio abanico de posibilidades. Los recuerdos se vuelcan en el montaje y todos aportamos momentos inolvidables que hacen que te sientas partícipe directo del resultado. El propio público, después de una función, comparte su propia experiencia que va enriqueciendo la obra.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Es necesario contarles a las nuevas generaciones, cómo vivieron sus abuelos. La memoria forma parte de la unidad colectiva. Pero también es una preciosa experiencia, evocar en los que vivieron en primera persona esas tradiciones y usos para que sepan que jamás se perderá en el olvido.

X. 5. 27. Entrevista a Manuela Sánchez



Bailaora extremeña. En su espectáculo “Flamenco en castúo. El sentir de una tierra” rememora de forma transversal los cantes de trilla. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera que los cantes campesinos están dentro del flamenco o los englobaría dentro del folclore?

Desde mi punto de vista, los cantes campesinos son típicas canciones populares que solían hacerse en medio del campo donde los hombres y mujeres desarrollaban su actividad, por lo que yo los englobaría en el grupo del folclore. De todas maneras también hay que destacar que según la manera

de ejecutar la manera de ejecutar el cante y dependiendo de quién lo haga se englobaría también dentro del flamenco.

Y en el baile apenas se ha tocado este tipo de palos, ¿qué motivos piensa que han llevado a los bailaores/as a no incluirlos en sus repertorios?

El motivo principal de que los bailaores y bailaoras no hayamos incluido este tipo de palos dentro de nuestros repertorios es que se trata de un cante libre, que además no va acompañado con ningún instrumento por lo que hay mucha dificultad a la hora de coreografiar un cante de estas características; además pienso que como en el flamenco hay tanta diversidad de palos mucho más fáciles de coreografiar este tipo siempre lo dejamos de lado.

En su espectáculo “Flamenco en castúo” se acuerda de la trilla, ¿cómo se siente bailando estos cantes?

Concretamente en mi espectáculo “Flamenco en castúo” no están incluidos como tal estos cantes de trilla, pero al final del espectáculo vienen al recuerdo ya que se escenifica en esta parte, la poesía de “La nacencia” donde se interpreta un parto a ritmo de seguiriya en medio de una era.

¿Qué posibilidades estético - artísticas ofrecen los cantes campesinos a la hora de montar una coreografía?

Afortunadamente en la actualidad la técnica y diversidad escénica nos ayuda a coreografiar y a plasmar en escena un sinfín de cosas teniendo en cuenta la fusión de nuestro flamenco sin dejar de ser ortodoxo. De hecho actualmente estoy trabajando en un nuevo proyecto donde va incluido un cante de trilla que a medida que avanza la escenografía decae en un baile por seguiriya.

¿Qué valor literario o antropológico cree que tienen?

Desde mi punto de vista creo que el valor es más antropológico ya que soy de la opinión de que estos cantes nos marcan una época, un modelo de vida, que

tras la evolución producida en el campo, maquinaria, oficios... han ido desapareciendo y tan solo queda en el recuerdo; el poder plasmarlo en un escenario nos permite recrear todas estas costumbres y vivencias de antaño, siendo esta una manera de que no caigan en el olvido. Todavía a muchos abuelos se les escucha tararear letras de canciones populares de cantes de trilla o temporeras.

X. 5. 28. Entrevista a Israel Galván



Bailaor sevillano. Premio Nacional de Danza. Entrevista realizada por Whatsapp.

¿Qué posibilidades artísticas, estéticas y expresivas ofrecen al baile los estilos del campo como la gañana, la siega o la trilla?

Me vienen imágenes libres y en contacto con la tierra sacando la parte jonda escondida dentro de cada uno. Con una libertad también rítmica que juega con ritmos de trabajos con los pies y saliendo sus frutos en los brazos.

¿Por qué cree que no se han prodigado tanto en los repertorios de los bailaores?

Los bailaores escogemos palos más rítmicos donde nos sentimos más protegidos con el ritmo. El silencio nos incomoda porque tienes que sacar lo que hay dentro de ti, es como empezar de cero.

¿Usted ha incluido la trilla en sus espectáculos, como fue esa experiencia?

Sí, me gusta bailar en el silencio. Los cantes de trabajo son el clímax que me conecta a una libertad y me gusta sentirme libre cuando bailo.

X. 5. 29. Entrevista a Manuel Bohórquez



Crítico de flamenco de “El Correo de Andalucía”. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera flamencos los cantes de laboreo o por el contrario se engloban dentro del folclore andaluz?

Yo creo que son cantes andaluces, populares, que nunca han sido considerados flamencos, pero que se han hecho flamencos a través de estupendos cantaores.

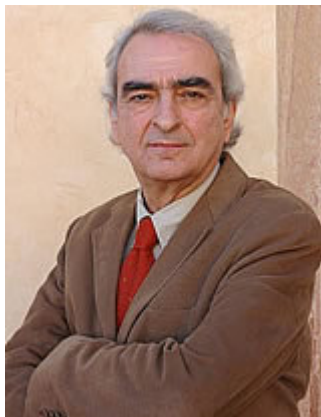
¿Por qué han quedado fuera de los repertorios flamencos normalmente?

Se prestan poco a la comercialización y por eso no están en el repertorio de los cantaores, salvo excepciones.

¿Por qué no han sufrido un proceso "aflamencamiento" como otros cantes?

Creo que si Chacón y otros grandes del cante los hubieran grabado y fijado, ocurriría igual que con los estilos mineros. Pero no ha sido así.

X. 5. 30. Entrevista a José María Velázquez-Gaztelu



Flamencólogo. Creador de la serie “Rito y geografía del Flamenco”. Entrevista realizada mediante correo electrónico.

¿Considera flamencos los cantes de laboreo o por el contrario se engloban dentro del folclore andaluz?

Me atrevería a decir que ambos pertenecen a una misma y gran familia. El llamado folclore andaluz va íntimamente unido al flamenco, un arte diverso,

que se desarrolla en muy distintos niveles. La manera de decir y manifestar la música es el denominador común que une a esos distintos niveles, aunque se maticen con unas fórmulas u otras según los estilos y las características de cada intérprete. Creo que ahí radica la gran opulencia del flamenco, un suntuoso patrimonio rítmico, melódico y literario, y, sobre todo, una variadísima colección de formas expresivas.

¿Por qué han quedado fuera de los repertorios flamencos normalmente?

De esos estilos, que yo considero flamencos, hay muestras discográficas excelentes, desde las nanas, trilleras o marianas de Bernardo el de los Lobitos o las nanas de María la Perrata a las sevillanas de El Pali; desde las bamberas de La Niña de los Peines, Juan el Lebrijano o Curro Malena a las trilleras de Fernando de la Morena o los villancicos de La Paquera, por poner algunos ejemplos. Pero no son cantes que se hayan prodigado excesivamente. Pienso que su escasa "comercialidad" y lo inadecuado para resultar brillantes en un concierto son las razones principales por las que han quedado fuera de los repertorios flamencos.

¿Por qué no han sufrido un proceso "aflamencamiento" como otros cantes supuestamente de trabajo como los de las minas o la fragua?

Los estilos mineros tienen un importante apoyo en certámenes de prestigio, como el Festival Internacional del Cante de las Minas, el Festival de Cartagena o el de Lo Ferro, con atractivos y sustanciosos premios. Los cantes de "fragua", como usted dice, apenas se interpretan. Mi opinión es que ciertos estilos, en la mayoría de los casos, se interpretan o no, dependiendo de sus posibilidades económicas y éxito antes los públicos, aunque no siempre, claro está.

X. 5. 31. Entrevista a Norberto Torres



Doctor en flamenco. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Más que folclore andaluz, en folclore español, ya que se cantan en otras partes de España que no es Andalucía.

¿Por qué habitualmente han quedado fuera de los repertorios flamencos?

Por su marcado carácter rural. Siendo el flamenco un fenómeno urbano, este marcado carácter rural hizo que no llegaron a integrarse en el nuevo repertorio flamenco de segunda mitad del XIX.

¿Por qué no han sufrido un proceso de "aflamencamiento" como otros cantes funcionales, supuestamente, como los de las minas o la fragua?

Los de las minas, también con fuerte temática rural debido a sus orígenes de intérpretes agricultores- braceros emigrantes (lo que les acercan a estos

cantes de campo), se beneficiaron del incipiente movimiento social relacionado con la industrialización internacional del XIX (aunque en este caso de forma tardía, y relacionado con el proceso de colonización ligado a la revolución industrial: las minas del Levante español (Almería, Jaén y Murcia) fueron colonizadas por intereses del capital inglés, francés y belga de finales del XIX). Este atisbo de incipiente consciencia de clase social en el Levante español coincidió con la expansión de cafés de cante y la urbanización del flamenco, por lo que los artistas del flamenco sí los integraron en su repertorio.

Los de fragua, por el imaginario colectivo y mitificación de los gitanos en los nuevos públicos urbanos del XIX. El mito de la fragua, aunque basado en una antigua ocupación laboral real del colectivo gitano, forma parte del espacio asociado con el mito de lo que los "payos" entienden como gitano. En este caso, se trata de uno de los significados del constructo de la sociedad burguesa europea en torno a "lo gitano". Además, volviendo a la realidad y al oficio de fragüero, cabría preguntarse si realmente las fraguas estaban ubicadas solamente en espacios rurales (pueblos) o también en espacios urbanos (barrios gitanos o "gitanerías" de ciudades andaluzas como Sevilla (Triana), Jerez, Cádiz, Granada (el Sacromonte), la Chanca (Almería), Badajoz, etc.). En caso afirmativo, creo que sería un error inicial en la metodología comparativa que propones, al considerarlo rurales "a priori".

X. 5. 32. Entrevista a Juan Vergillos



Crítico de flamenco de “Diario de Sevilla”. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Creo que si los canta un profesional, los estiliza, como hizo Valderrama por ejemplo, o Fernando de la Morena, ellos los hacen flamencos.

¿Por qué no han sufrido un proceso de "aflamencamiento" como otros cantes funcionales, supuestamente, como los de las minas o la fragua?

Los cantes de la fragua y de las minas no son cantes de trabajo sino que fueron creados por cantaores profesionales con vistas al escenario, inspirándose en los trabajos de la fragua y de la mina. Estos de los que me hablas sí que se cantaban en el trabajo, y son por tanto cantes del pueblo, de la gente corriente, que no tiene porqué ser profesional.

X. 5. 33. Entrevista a Fernando González-Caballos



Antropólogo y estudioso del flamenco. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Para mí todos los cantes que planteas forman parte del flamenco, sin ningún género de dudas.

¿Por qué han quedado habitualmente fuera de los repertorios flamencos?

El hecho de que hayan quedado fuera del repertorio obedece más a la moda y los usos estéticos del flamenco que a su valía como cantes por sí mismos. No obstante, depende de los intérpretes porque Fernando de la Morena y algunos cantaores jerezanos -hijos o familiares de gañanes- los siguen practicando, al formar parte estos cantes de su propio universo y del contexto en el que crecieron.

¿Por qué no han sufrido un proceso de "aflamencamiento" como otros cantes funcionales, supuestamente, como los de las minas o la fragua?

El proceso o no que han sufrido estos cantes es complicado de explicar. Porque las causas que llevan a que un cante evolucione, se adapte o se transforme ni son científicas, ni tienen porque obedecer a una ecuación causa-efecto. En el flamenco como en otros artes, muchas veces ocurren las cosas por capricho, casualidad, moda... Así que yo no diría que el uso o no de esos cantes estuviese provocado por ninguna razón distinta a la que hizo que a finales del XIX y principios del XX reinase el fandango o a la que ha hecho que a finales del XX y principios del XIX lo haga la bulería y los tangos.

X. 5. 34. Entrevista a Juan José Téllez



Escritor, periodista y estudioso del flamenco. Entrevista realizada por correo electrónico.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Resulta muy complejo establecer fronteras entre el flamenco y otras formas del folclore tradicional. No creo demasiado en los imaginarios ancestrales ni en ese empeño, por lo común falto de pruebas, de intentar cifrar el origen de lo flamenco en la supremacía de un colectivo cultural sobre otros. Creo, sin embargo, que el flamenco es fruto de la diversidad y una de las señas de identidad cultural que rompieron claramente con el intento de unificación del pensamiento, de la cultura, de la sentimentalidad, de la religión y las costumbres, a la que se entregaron los distintos monarcas españoles tras la vulneración de las capitulaciones de Santa Fe y la expulsión o conversión de moriscos y judíos, en una clara persecución que también sufrió el pueblo gitano, en cuyas tribus nómadas quizá y sólo quizá pudieron encontrar acomodo el resto de los perseguidos, compartiendo una cierta libertad, formas de vida y costumbres. Desde ese punto de vista, concibo al flamenco como una amalgama de ritmos procedentes de distintos grupos sociales y étnicos. Ahí no sólo cabría rastrear la influencia de la música andalusí y de los cantos sefarditas o de las jarchas, sino de las formas del folclore tradicional de raigambre castellana, como los romances, las seguriyas castellano-manchegas que dieron paso a las jarchas, o las jotas aragonesas que imprimieron carácter sobre las alegrías. También cabe incorporar a dicho conjunto los cantos de trilla y el resto de los que mencionas y que siguen vivos en Torredelcampo y en otros lugares de la geografía andaluza, castellano-manchega, murciana y extremeña.

¿Por qué cree que normalmente han quedado fuera de los repertorios flamencos?

Los repertorios flamencos, por lo común, se han basado en los cantes propios de Sevilla, Triana, Jerez, Cádiz y los puertos. Incluso las granáinas, perfectamente incorporadas al abanico habitual de nuestros cantes, tampoco

han gozado de una difusión equiparable a la de las soleares, seguiriyas, bulerías, tangos o alegrías por poner algunos casos.

¿Por qué no han sufrido un proceso de "aflamencamiento" como otros cantes supuestamente funcionales como los de las minas o la fragua?

No sabría responderle. Los mismos cantos de trilla que grabara el cantautor Pablo Guerrero en directo en el Olimpia de París pueden escucharse, con la misma cadencia y entonación, a algunos cantautores, habitualmente extremeños como él. Creo que la geografía de esos cantes podría determinar alguna de estas cuestiones, como pudiera ser el caso de Torre del Campo, con sus gañanas, cantos de siega y trilleras, que han tenido pocas voces flamencas que las difundan, más allá del estricto entorno comarcal. Así, que yo recuerde, tan sólo existe alguna grabación de Juanito Valderrama o algún disco recopilatorio de campesinos que las interpretaban pero que no se dedicaban profesionalmente a las mismas. Otro caso es el del flamenco de las gañanías de Jerez, que ha estudiado muy bien Estela Zatania, y que aunque dichas coplas cuentan con intérpretes tan solventes como Fernando de la Morena, su pervivencia se ha visto marginada a favor de los cantes urbanos de los pescaderos de San Miguel o de los agropecuarios del barrio de Santiago. El caso de Huelva también es muy peculiar, pero es cierto que tampoco se han aflamencado definitivamente estas coplas a pesar de que las interpretasen Bernardo el de los Lobitos o Arcángel. Por no hablar del sevillano Jesús Heredia, que también los popularizó. O de cantes o cantos prácticamente desaparecidos ya como el de las temporeras, que aún hoy intenta rescatar Juan Pinilla. En muchos núcleos rurales de Andalucía, el espíritu de estos cantes –al menos en cuanto a la antigua convivencia al término de las faenas-- se ha visto sustituido por los fandangos, verdiales y trovos alpujarreños, en casos como, respectivamente, los de Cádiz, Málaga y Granada.

X. 5. 35. Entrevista a Faustino Núñez



Músico y estudioso del flamenco. Entrevista realizada por correo.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Depende del intérprete, cuando lo hace un hombre en el campo es obviamente parte del folclore, si lo "reinterpreta en clave artística" un cantaor como Bernardo de los Lobitos, entonces es flamenco, y ya forma parte del repertorio siempre que lo interprete un artista flamenco, profesional o no.

¿Por qué normalmente han quedado fuera de los repertorios flamencos?

Estos cantes inocularon mucha de la savia que contiene el cante y como estilos matrices que son, tales como tonás o pregones, no han sido muy habituales del repertorio de flamencos que bastante tenían con las soleares, seguiriyas, tientos y malagueñas.

¿Por qué no han sufrido un proceso de "aflamencamiento" como otros cantes 'funcionales' como los de las minas o la fragua?

Supongo que debido a que la época en que surgieron como estilo coincidió con la restauración del repertorio más *crúo* se puso en valor el cante en sí, más allá de la interpretación que de él hacia este u otro cantaor, como ocurriera con los estilos mineros o fragüeros, que surgieron mucho antes como repertorio netamente flamenco. Además no podemos olvidar que estos cantes están muy emparentados con intérpretes no gitanos y no se han considerado hasta hace bien poco parte fundamental en la génesis de la melodía flamenca.

X. 5. 36. Entrevista a Pedro G. Romero



Artista polifacético. Estudioso del flamenco. Entrevista realizada por correo.

¿Considera los cantes de laboreo flamencos o por el contrario los englobaría dentro del folclore andaluz?

Mi posición sobre estos cantes difiere mucho de la general. Los cantes de trabajo en el campo no tienen relación alguna con el flamenco, estructuralmente, vaya. La primera ola etnográfica que recoge el flamenco los vincula con las coplas populares y de ahí viene el error. Todos los folcloristas, excepto Demófilo, veían que el flamenco rompía con las construcciones tradicionales, pero hasta la traducción tardía de los trabajos de

Hugo Schuchardt esta idea asilvestrada siguió prosperando. Yo he vivido años en Alcaudete y los cantes de allí son más próximos a las trillas manchegas que a las gaditanas, por ejemplo. En mi pueblo, Aracena, hay cantes de labor que están emparentados con los del Bierzo. En fin, que tienen que ver con el flamenco pues todo puede tener que ver con el flamenco, y más toda fuente popular. A nadie se le ocurre, excepto a los hijos del nuevo giro etnográfico que el flamenco asume a partir de los años 50, que en el campo el esfuerzo laboral y la fatiga sean compatibles con las modulaciones propias del flamenco, si bien, ante el etnógrafo de campo los interpretes sugestionados han aflamencado sus interpretaciones con el mismo éxito que las desenflamencan cuando el estudio (ver los de Joaquín Díaz, por ejemplo) viene buscando otra cosa. Desde la andaluzización del flamenco a partir de 1982, todo el mundo está empeñado en uniformizar las expresiones populares andaluzas y el flamenco cumple un papel legitimador de esas operaciones.

¿Qué posibilidades estético-artísticas ofrecen estos estilos?

Lo interesante en la indagación que me transmite es que precisamente es en la escena teatral donde se inventa esa conexión entre trillas y flamenco. Es en las puestas escenas de la tonadilla escénica y del juguete de variedades que los artistas recrean el mundo rural con aproximaciones más o menos idealizadas a la labor del campo. Es muy evidente incluso en las grabaciones modelo, como las de Bernardo el de los Lobitos y como introduce esa ambientación con exclamaciones y fraseos de sainete acompañando a sus trillas. En ese sentido tendría mucho interés una indagación de esas recreaciones, de su génesis y sus cronología, pues es en lo teatral donde aparecen por primera vez los cantes de labor ligados a lo flamenco (y ligado a esto en la profesionalización de las grabaciones donde los flamencos buscan innovar en su repertorio y recurren a todo tipo de fuentes "populares" del mismo modo que lo hacen los músicos académicos, por ejemplo). Cáceres y Alberto del Campo, de la Olavide, están haciendo interesantes aproximaciones a esas representaciones.

X. 5. 37. Entrevista a Lina Serrano Collado



Entrevista realizada en la casa de su hija, en Torredelcampo el 4 de febrero de 2015. Nació en 1911 en La Joya, una aldea de Alcalá la Real, pero hace 80 años se fue a Los Villares y allí se casó. Reside actualmente en Torredelcampo con una de sus hijas. Es la persona más longeva de Los Villares y de Torredelcampo. Tiene 11 nietos, 14 bisnietos y 2 tataranietos.

¿Cuál es el secreto para estar tan bien a sus años?

Ay, hijo mío, ¿qué secreto voy a tener? Que he *trabajao* mucho y he *pasao* de *tó*, de bueno y de malo, en la vida por muy joven que seas, tienes que pasar de *tó*. Ahora *mismico* me he *tomao* una copilla de aguardiente, me sienta *mu* bien y por eso me la tomo.

¿En qué ha trabajado usted?

En mi casa, en el campo, arrancando arvejanas, a echar el maíz, sembrar piojares y melones.

¿Ha segado usted?

Las mujeres segaban, pero yo no he probado eso. En la era sí he estado, allí con una pala metíamos la orilla *pa* que los mulos se pillaran *tó*, luego paraba uno la yunta y se volvía la parva *pa* que se trillara *tó* bien.

¿Y se cantaba también en la trilla?

(Risas). Yo no me acuerdo de las coplas de la trilla, pero sí se cantaba mucho, también arando y segando. Iba una *maná* de hombres a labrar en cuanto se terminaba la aceituna y ahora no hay ese empleo. Iban a labrar, cantaban y se reían. Mi marido cantaba muy bien todos esos cantes del campo y un hijo mío que se murió hace dos años hacía muy bien esos cantes también.

¿Qué comían en el campo?

Comíamos mejor que ahora, un pan aceite, nuestros higos pasaos, nuestras nueces, lo que apañábamos en verano, nuestro queso que sacábamos de nuestras cabrillas. Criábamos pollos, nos llevábamos melón que sembrábamos en una tierra delante del cortijo. Fueron unos albañiles a hacernos una chapucilla y ahora cuando me ve el hombre dice: “Lina, no se me olvida la cámara de melones que tenías”. Teníamos unos melones *mu* buenos. Han *cambiao* los tiempos, estamos mu bien porque dicen que hay mucho dinero, pero yo no tengo tanto, pero que antes la vida estaba mu bien, hacías unas papas fritas y tol mundo comía allí, hoy haces cuatro comidas, uno quiere una tortilla, otro una chuleta, ¿a ver si come alguien en el mismo plato? Y ya ves tú lo que comemos. Hacíamos unas papas *guisás* tan ricas, unos pucheros y ahora... la carne y con los huesos más negros que...

Cuando comenzó la guerra, tenía usted ya 25 años, ¿cómo vivió esa etapa?

Pues yo estaba ya en Los Villares. El día que se terminó cocimos seis potajes porque venían las criaturas *esmalláicas*, tenían un cortijo en la misma *verea* real, en un cruce de caminos entre la Fuensanta y Valdepeñas y *tó* el que

llegaba allí se paraba a comer porque venían sin poder andar. Y cuando la guerra, subía una *maná* de mulos cuando iban buscando a la gente, a nosotros gracias a Dios no nos pasó *ná*, ni mataron a nadie. Nosotros teníamos una era *mu* grande al *lao* del cortijo y les vacié una orza de aceitunas como la mitad de la mesa y duró 24 minutos. De eso me acuerdo yo. Salieron en busca de gente y luego se fueron a los pollos, una *cortijá* que ahí allí. Iban buscando gente *pa* machacarlos. Nosotros tuvimos suerte, no nos metieron presos, bueno al mío lo metieron en una *temporaílla*. Un día subieron y yo bajaba al pueblo y tenía un costal de harina y me lo quitaron los granujos, ese día tuve mala suerte. Se ponían allí en la *verea* real y al que pasaba le quitaban lo que llevaba. Por allí pasaba mucha gente que iba a cambiar a la Fuensanta el trigo por harina.

¿Conoció usted a “Cencerro”?

A “Cencerro” lo mataron en Valdepeñas porque una tía lo delató. Él estaba *metío* en un túnel. Podía haberlo *conocío* porque iba a Los Villares como cualquiera, pero no lo conocí. Él tenía mucha fama e iba a Los Villares a comprar. En Valdepeñas lo delataron y en una casa que había un sótano y el dinero que tenía lo hizo pedazos, lo hizo polvo cuando se vio *perdío*. No sabemos lo que vamos a pasar.

X. 5. 38. Entrevista a Daniel Moreno



Profesor de Lengua y Literatura en el IES “Miguel Sánchez López” de Torredelcampo.

¿Cómo valora la receptividad de los alumnos a esta sesión didáctica?

La valoro de forma positiva, aunque como se sabe siempre existirán unos cuantos alumnos que no se interesen por ningún tema, pero eso es otro tema. En concreto, la acogida que tuvo esta sesión fue bastante buena, tanto los cantes del laboreo como las propias tareas y sus secretos despertaron el interés y la atención del alumnado. En mi opinión, creo que siempre que se traten temas vinculados a nuestro origen sociocultural, con los que los alumnos aprendan cómo podía haber sido su vida años atrás, se captará su atención. Por otro lado, es obvio que el conocimiento compartido sobre las labores del campo los reúne y provoca su predisposición y participación ya que todos en sus casas oyen hablar de esas tareas y la mayoría quizá las haya experimentado. Del mismo modo sucede con el flamenco, parece que la figura de Juanito Valderrama tiene un influjo importante en vuestra tierra, lo que origina un interés natural por esta maravillosa música.

¿Cree que este material se puede extrapolar a una unidad didáctica o insertarlo de forma transversal en algunas asignaturas?

Por supuesto que sí. Todo lo que sea cultura propia no es que se pueda insertar, es que debería integrarse en las clases. A lo largo de su andadura escolar aprenden miles de conocimientos que son remotos para ellos –la tundra, las capitales africanas, las guerras púnicas, los reyes godos... por poner algunos ejemplos- esos conceptos son fundamentales en su formación, pero antes de llegar a ellos deberían ser conocedores de su entorno: su cultura, su arte, su historia. En definitiva, claro que podría insertarse y sería muy interesante. ¿Asignaturas? Música por los cantes en sí, Historia por las labores, Literatura por el contenido de las letras y su métrica.

¿Piensa que los alumnos e incluso los profesores lo acogerían bien al tratarse de temas locales del pueblo?

En el caso de los alumnos, la respuesta ya la he dado. Creo que sí, que sí les interesa conocer su pasado, cómo vivían sus abuelos, por qué cantaban mientras trabajaban las tierras. Ellos no lo han vivido, pero han escuchado los relatos de sus padres, abuelos. Desde mi punto de vista lo propio, lo que consideramos como nuestro siempre interesa, salvo en los casos que son insalvables. En cuanto al profesorado, pienso que sería más difícil porque su aplicación dependería del interés que despierte el tema en cada uno, puesto que tal vez no se vean identificados con él. De cualquier forma, a mi juicio los cantes y el laboreo tienen muchos matices que pueden tratarse en clase en diversas asignaturas porque es evidente que en otras no tienen cabida.

X. 6. Ejercicios realizados en la sesión didáctica por los alumnos del IES “Miguel Sánchez López de Torredelcampo”

X. 6. 1. Andrea López

Ejercicios

1. Responda a las siguientes preguntas.

- ¿Cuál suele ser el tema principal en los cantes de siega?
Se dedicaban a orar.
- ¿A qué se dedicaba la mayoría de la población durante el siglo XVIII en Torredelcampo? ¿Cómo estaba estructurada la sociedad torrecampeña en aquella época?
Se dedicaban a orar.
- ¿Cuál era la principal función de los cantes de laboreo?
- ¿Por qué ya no se escuchan estos cantes en el campo?
Porque ya en el campo con los ruidos de los tractores y todo ya no se escuchan ni cantar ni nada, y ya se han perdido estos cantes.
- ¿Dónde se practicaba el canto de la trilla?
En la era.
- ¿En qué mes comenzaba la tarea de la siega?
De junio a agosto.
- ¿Has escuchado alguna vez a tus abuelos hablar de este tipo de cantes o de tareas agrícolas? Si es así, describe ese recuerdo.
No. Nunca he notado de este tema con ellos.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- | | | | |
|-----|---------------------|---|---|
| 5. | Era. | Preparar las bestias para el arado. | ② |
| 6. | Vegüero. | Se cantaba mientras se araba. | ⑨ |
| 7. | Antonio "Hachuelas" | Instrumento para segar. | ③ |
| 8. | Aparejar. | Lanzar el trigo hacia arriba para que el viento separe la paja del grano. | ④ |
| 9. | Besana. | Cereal cortado y extendido sobre la era para trillarlo. | ⑧ |
| 10. | Juanito Valderrama. | Surcos paralelos. | ① |

Qué opinas acerca de estos cantes de labor y qué grado de interés te suscitan estos cantes y estas labores del campo

Yo opino que estos cantes deberían de seguir cantándose pero con el paso de los años se ha perdido estos tipos de cantes. Me gustaría que se siguiera cantando y practicando estos cantes.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Realiza un análisis literario y temático de la siguiente letra de gañana, cante de siega y trillera:

Ponme besana
Aperaor del puente
Saca el surco derecho
La tierra llana

Una rubia me engañó
Me llevó a la linde un trigo
Cuándo volverá la rubia
A tener tratos conmigo

Como quieras que vaya
De noche a verte
Si le temo a tu mare
Más que a la muerte.

Une con flechas la palabra con su correspondiente definición:

1. Aventar (ablentar)

Torrecampeño que cantaba muy bien la gañana, la siega y la trilla.

4

2. Hoz.

Lugar donde se separa el grano de la paja.

5

3. Parva.

Poseedor de una cantidad considerable de tierras.

6

4. Gañana.

Artista torrecampeño importantísimo en el flamenco que grabó los cantes de laboreo.

10

X. 6. 2. Carlos Zafra Cuéllar

Carlos Zafra Cuéllar

Ejercicios

1. Responda a las siguientes preguntas.

- ¿Cuál suele ser el tema principal en los cantes de siega?

El campo y el amor

- ¿A qué se dedicaba la mayoría de la población durante el siglo XVIII en Torredelcampo? ¿Cómo estaba estructurada la sociedad torrecampeña en aquella época?

La gente se dedicaba al campo

- ¿Cuál era la principal función de los cantes de laboreo?

Entretenerse en el campo porque antes no había radios ni nada por lo cual cantaban.

- ¿Por qué ya no se escuchan estos cantes en el campo?

Porque el campo a sufrido una evolución mecánica

- ¿Dónde se practicaba el canto de la trilla?

- ¿En qué mes comenzaba la tarea de la siega?

En agosto

- ¿Has escuchado alguna vez a tus abuelos hablar de este tipo de cantes o de tareas agrícolas? Si es así, describe ese recuerdo.

Si. Me contaban que se iban durante semanas o días, se iban a los cortijos con sus abuelos.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Realiza un análisis literario y temático de la siguiente letra de gañana, cante de siega y trillera:

Ponme besana
Aperaor del puente
Saca el surco derecho
La tierra llana

Habla del campo

Una rubia me engañó
Me llevó a la linde un trigo
Cuándo volverá la rubia
A tener tratos conmigo

Habla de las mujeres

Como quieras que vaya
De noche a verte
Si le temo a tu mare
Más que a la muerte.

Habla de cuando se iban al campo y hechaban de menos a sus parejas

Une con flechas la palabra con su correspondiente definición:

- | | |
|-----------------------|--|
| 1. Aventar (ablentar) | Torrecampeño que cantaba muy bien la gañana, la siega y la trilla. |
| 2. Hoz. | Lugar donde se separa el grano de la paja. |
| 3. Parva. | Poseedor de una cantidad considerable de tierras. |
| 4. Gañana. | Artista torrecampeño importantísimo en el flamenco que grabó los cantes de laboreo. 10 |

Carlos Zafra Cuellar

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 5. | Era. | Preparar las bestias para el arado. |
| 6. | Vegüero. | Se cantaba mientras se araba. |
| 7. | Antonio "Hachuelas" | Instrumento para segar. 2 |
| 8. | Aparejar. | Lanzar el trigo hacia arriba para que el viento separe la paja del grano. |
| 9. | Besana. | Cereal cortado y extendido sobre la era para trillarlo. |
| 10. | Juanito Valderrama. | Surcos paralelos. |

Qué opinas acerca de estos cantes de labor y qué grado de interés te suscitan estos cantes y estas labores del campo

Estos cantes estaban bien ya que antiguamente no había nada para entretenerse, por lo cual cantaban para entretenerse y que ir al campo fuera mas divertido

X. 6. 3. Raúl Moral Sánchez

Raúl Moral Sánchez

Ejercicios

1. Responda a las siguientes preguntas.

- ¿Cuál suele ser el tema principal en los cantes de siega?
El canto mientras se cultiva y los aparatos para cultivar.
- ¿A qué se dedicaba la mayoría de la población durante el siglo XVIII en Torredelcampo? ¿Cómo estaba estructurada la sociedad torrecampeña en aquella época?
A la agricultura. En campesinos y ~~el~~ eclesiásticos. Por escalones en la sociedad. Y se dividía en según la posesión que tenéis.
- ¿Cuál era la principal función de los cantes de laboreo?
Entretenerse mientras trabajaba.
- ¿Por qué ya no se escuchan estos cantes en el campo?
Porque se ha perdido las costumbres y la gente ya no trabaja en el campo.
- ¿Dónde se practicaba el canto de la trilla?
En los Acebos.
- ¿En qué mes comenzaba la tarea de la siega?
En Agosto.
- ¿Has escuchado alguna vez a tus abuelos hablar de este tipo de cantes o de tareas agrícolas? Si es así, describe ese recuerdo.
Sí. Hablan de como se trabajaba y que sembraban.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Realiza un análisis literario y temático de la siguiente letra de gañana, cante de siega y trillera:

Ponme besana
Aperaor del puente
Saca el surco derecho
La tierra llana

Una rubia me engañó
Me llevó a la linde un trigo
Cuándo volverá la rubia
A tener tratos conmigo

Como quieras que vaya
De noche a verte
Si le temo a tu mare
Más que a la muerte.

Une con flechas la palabra con su correspondiente definición:

- | | | |
|-----------------------|----|---|
| 1. Aventar (ablentar) | 7 | Torrecampeño que cantaba muy bien la gañana, la siega y la trilla. |
| 2. Hoz. | 5 | Lugar donde se separa el grano de la paja. |
| 3. Parva. | 10 | Poseedor de una cantidad considerable de tierras. |
| 4. Gañana. | | Artista torrecampeño importantísimo en el flamenco que grabó los cantes de laboreo. |
-

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- | | | | |
|-----|---------------------|---|---|
| 5. | Era. | | Preparar las bestias para el arado. |
| 6. | Vegüero. | 4 | Se cantaba mientras se araba. |
| 7. | Antonio "Hachuelas" | 2 | Instrumento para segar. |
| 8. | Aparejar. | 1 | Lanzar el trigo hacia arriba para que el viento separe la paja del grano. |
| 9. | Besana. | 1 | Cereal cortado y extendido sobre la era para trillarlo. |
| 10. | Juanito Valderrama. | 3 | Surcos paralelos. |

Qué opinas acerca de estos cantes de labor y qué grado de interés te suscitan estos cantes y estas labores del campo

Que elevan Razon los trabajadores ~~de~~ cuando dice que se les pasa el tiempo más rápido. Además si se canta bien es bonito y entretiene. También es bueno saber las costumbres de ~~los~~ antepasados ^{nuestros} y en que ~~habían~~ trabajaban y sembraban en el campo

X. 6. 4. Pedro Expósito Checa

Pedro Expósito Checa 493

Ejercicios

1. Responda a las siguientes preguntas.

- ¿Cuál suele ser el tema principal en los cantes de siega?

Materiales y picardías.

- ¿A qué se dedicaba la mayoría de la población durante el siglo XVIII en Torredelcampo? ¿Cómo estaba estructurada la sociedad torrecampeña en aquella época?

A la agricultura. Estaba separada desde señores y luego había gente con más yuntas de mulos y otros poveros con un solo mulo y se apareaban.

- ¿Cuál era la principal función de los cantes de laboreo?

Entretenimiento.

- ¿Por qué ya no se escuchan estos cantes en el campo?

Por la nueva mecanización.

- ¿Dónde se practicaba el canto de la trilla?

En el campo

- ¿En qué mes comenzaba la tarea de la siega?

Julio - Agosto

- ¿Has escuchado alguna vez a tus abuelos hablar de este tipo de cantes o de tareas agrícolas? Si es así, describe ese recuerdo.

No.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Realiza un análisis literario y temático de la siguiente letra de gañana, cante de siega y trillera:

Ponme besana
Aperaor del puente
Saca el surco derecho
La tierra llana

El labrador iba haciendo el
surco en la tierra para sembrar.

Una rubia me engañó
Me llevó a la linde un trigo
Cuándo volverá la rubia
A tener tratos conmigo

La rubia sepa se olvidó de
él y no ha vuelto a saber nada.

Como quieras que vaya
De noche a verte
Si le temo a tu mare
Más que a la muerte.

El marino le tenía miedo
a la madre de la rubia.

Une con flechas la palabra con su correspondiente definición:

1. Aventar (ablentar)

6. Torrecampeño que cantaba muy bien la gañana, la siega y la trilla.

2. Hoz.

5. Lugar donde se separa el grano de la paja.

3. Parva.

7. Poseedor de una cantidad considerable de tierras.

4. Gañana.

10. Artista torrecampeño importantísimo en el flamenco que grabó los cantes de laboreo.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- | | | | |
|-----|---------------------|----|---|
| 5. | Era. | 8. | Preparar las bestias para el arado. |
| 6. | Vegüero. | 4. | Se cantaba mientras se araba. |
| 7. | Antonio "Hachuelas" | 2. | Instrumento para segar. |
| 8. | Aparejar. | 1. | Lanzar el trigo hacia arriba para que el viento separe la paja del grano. |
| 9. | Besana. | 3. | Cereal cortado y extendido sobre la era para trillarlo. |
| 10. | Juanito Valderrama. | 9. | Surcos paralelos. |

Qué opinas acerca de estos cantes de labor y qué grado de interés te suscitan estos cantes y estas labores del campo

Me parecen cantes bastante importantes que se están perdiendo y son bastante interesantes, era una forma muy peculiar de entretenerse todos ellos.

X. 6. 5. José Carlos Jiménez Godino

José Carlos Jiménez Godino. 4-B

Ejercicios

1. Responda a las siguientes preguntas.

- ¿Cuál suele ser el tema principal en los cantes de siega?
Tienen un tema picaresco.
- ¿A qué se dedicaba la mayoría de la población durante el siglo XVIII en Torredelcampo? ¿Cómo estaba estructurada la sociedad torrecampeña en aquella época?
A la agricultura. Señoritos, labradores, campesinos y una muy pequeña cantidad de eclesiásticos.
- ¿Cuál era la principal función de los cantes de laboreo?
Hacer el trabajo más ameno.
- ¿Por qué ya no se escuchan estos cantes en el campo?
Por la mecanización del campo.
- ¿Dónde se practicaba el canto de la trilla?
- ¿En qué mes comenzaba la tarea de la siega?
En Junio.
- ¿Has escuchado alguna vez a tus abuelos hablar de este tipo de cantes o de tareas agrícolas? Si es así, describe ese recuerdo.
Sí. La dureza de trabajar en el campo y el sol castigador que daba con sus rayos verticales.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Realiza un análisis literario y temático de la siguiente letra de gañana, cante de siega y trillera:

Ponme besana
Aperaor del puente
Saca el surco derecho
La tierra llana

Explica como hacer la besana, el surco para la siembra.

Una rubia me engañó
Me llevó a la linde un trigo
Cuándo volverá la rubia
A tener tratos conmigo

Como quieras que vaya
De noche a verte
Si le temo a tu mare
Más que a la muerte.

Une con flechas la palabra con su correspondiente definición:

1. Aventar (ablentar)

7. Torrecampeño que cantaba muy bien la gañana, la siega y la trilla.

2. Hoz.

5. Lugar donde se separa el grano de la paja.

3. Parva.

6. Poseedor de una cantidad considerable de tierras.

4. Gañana.

10. Artista torrecampeño importantísimo en el flamenco que grabó los cantes de laboreo.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| 5. | Era. | Preparar las bestias para el arado. |
| 6. | Vegüero. | 4. { Se cantaba mientras se araba. |
| 7. | Antonio "Hachuelas" | 2. { Instrumento para segar. |
| 8. | Aparejar. | 1. { Lanzar el trigo hacia arriba para que el viento separe la paja del grano. |
| 9. | Besana. | Cereal cortado y extendido sobre la era para trillarlo. |
| 10. | Juanito Valderrama. | Surcos paralelos. |

Qué opinas acerca de estos cantes de labor y qué grado de interés te suscitan estos cantes y estas labores del campo

Son bastante interesantes pero lamentablemente se están perdiendo. Es bueno que se hagan este tipo de reflexiones para informarnos de tradiciones antiguas que no hemos visto. Porque ~~esto~~ esto es historia y es importante que no se olvide.

X. 7. Cuento “Seguir de pobres” de Ignacio Aldecoa

Las ciudades de provincias se llenan en la primavera de carteles. Carteles en los que un segador sonriente, fuerte, bien nutrido, abraza un haz de espigas solares; a su vera, un niño de amañecada cara nos mira con ojos serenos; a sus pies, una hucha de barro recibe por la recta abertura del ahorro –boca sin dientes, como de vieja, como de batracio- una espuerta de monedas doradas. Son los anuncios de las cajas de ahorros. Son anuncios para los labradores que tienen pareja de bueyes, vacas, maquinaria agrícola y un hijo estudiando en la universidad o en el seminario. Estos carteles tan alegres, tan de primera, tan de felicidad conquistada, nada dicen a las cuadrillas de segadores que, como una tormenta de melancolía, cruzan las ciudades buscando el pan del trabajo por los caminos del país.

A principios de mayo el grillo sierra en lo verde del tallo de las mañanas; la lombriz enloquece buscando sus penúltimos agujeros de las noches; la cigüeña pasea los mediodías por las orillas fangosas del río haciendo melindres como una señorita. En los altos se enredan vellones de nubes y, en el chaparral del monte bajo, el agua estancada se encoge miedosa cuando las urracas van a beberla. La vida vuelve.

La cuadrilla de la siega pasa las puertas a hora temprana, anda por la carretera de de los grandes camiones y los automóviles de lujo enfila, en silencio, en oración –terrible oración- de esperanza. Al llegar al puente del río la abandonan por el camino del pueblo lontano. Se agrupan. Alguien canta. Alguien pasa la boca al compañero. Alguien reniega de una alpargata o de cualquier cosa pequeña e importante.

En la cuadrilla van hombre solos. Cinco hombres solos. Dos del noroeste, donde un celemín de trigo es un tesoro. Otros dos de la parte húmeda de las Castillas. El quinto, de donde los hombres se muerden los dedos, lloran y es inútil.

Con pan y vino se anda el camino cuando se está hecho a andar. Con pan, vino y un cinturón ancho de cueras de becerra ahogada o una faja de estambre viejo, bien apretados, no hay hambre que rasque en el estómago. Con mala manta hay buen cobijo, hasta que la cox de un aire, entre medias cálido, tuerce el cuello y balda los riñones. Cuando a un segador le da el aire pardo que marca el cereal y quema la hierba –aire que viene de lejos, lento y a rastras, mefítico como el de las alcantarillas-, el segador se embadurna de miel donde le golpeó. Pero es pobre el remedio. Ha de estar tumbado en el pajar viendo a las arañas recorrer sus telas. Telas que de puro sutiles son impactos sobre el cristal de la nada.

Cinco hombres solos. Cinco que forman un puño de trabajo. Dos del noroeste: Zito Moraña y Amadeo, el buen Amadeo, al que le salen barbas en el dorso de las manos. Que se afeita con una hoz. Dos de la Castilla verde: San Juan y Conejo. El quinto, sin pueblo, del *estaribel* de Murcia por algo de cuando la guerra. El quinto, callado; cuando más, sí o no. *El Quinto*, por su buen sentido nominador.

El *Quinto* les dijo en la cantina de la estación donde se lo tropezaron:

- Si van para el campo y no molesto voy con ustedes.

Zito Moraña le contestó:

- Pues venga.

El Quinto movió la cabeza, clavó los ojos en Moraña, pasó la vista sobre Amadeo, que se rascaba las manos; consultó con la mirada a San Juan, que liaba un cigarrillo parsimonioso sin que se le cayera una brizna de tabaco, y por fin miró a Conejo, que algo se buscaba en los bolsillos.

- Acabo de salir de la cárcel. ¿Qué dicen?

- ¿Y usted? –respondió Zito.
- La guerra, y luego, mala conducta.
- ¿Mala?
- De hombre, digo yo.
- Pues está dicho.

El Quinto pidió un cuartillo de vino tinto. La cita fue para las cinco y media en el puerto de la carretera. Se separaron. Ahora los cinco van agrupados por el camino largo de los segadores. Zico conoce el terreno. Todos los años deja su tierra para segar a jornal:

- Amadeo, de la revuelta esa nos salió el año pasado una liebre como un burro.
- Sí, hombre; pero no el año pasado, sino otro año atrás.
- Fue lástima...
- Y Zito y Amadeo hablan de antaño perdiéndose en detalles, mientras San Juan se suena una y otra vez la nariz distraídamente, mientras conejo se queja en un murmullo de su alpargata rota, mientras *El Quinto* va mirando los bordes del camino mirando no sabe qué.

Al mediodía les para un sombrero. De la bota del pobre se bebe poco y con mucha precaución. Al pan del pobre no se le dan mordiscos; hay que partirlo en trozos con la navaja. El queso del pobre no se descortezaba, se raspa.

En el sombrero descansan y fuman los cigarrillos de las mil muertes del fuego, de sus mil nacimientos en el encendedor tosco y seguro. Han dejado de hablar de las cosas de siempre, esas cosas que acaban como empiezan:

- La mujer habrá terminado de trabajar en el pañuelo de tierra que hemos arrendado tras la casa. Los chavales están dándole vueltas al pucherillo.

Una larga pausa y la vuelta.

- Los chavales le estarán sacando brillo al puchero. La mujer saldrá a trabajar el pañuelo de tierra que hemos arrendado tras la casa.

Dice la mujer, los chavales, el que se fue de las calenturas, el que vino por San Juan de hace tres años. No poseen con la brutal terquedad de los afortunados y hasta parece que han olvidado en los rincones de la memoria los posesivos débiles de la vida. Están libres.

Callan hasta que otro respira la historia con escasas variantes. Callan hasta que se dan cuenta de que hay un ser, de silencio y de sombras con ellos, uno que ha dicho sí y no poca más cosas. Aquí está Zito Moraña para preguntar, porque a un compañero hay que darle ocasión, sin molestarle, de un suspiro, de una lágrima, de una risa. Un compañero puede estar necesitado de descanso y es necesario saber, cuando cuente, el momento en que hay que balancear la cabeza o agacharla hacia el suelo o levantarla hacia el sol.

- ¿Usted qué hará cuando acabe esto?

El Quinto encoge una pierna y duda.

- ¿Yo?

- Nosotros volveremos para la tierra.

- Ya *veré*.

Entre ellos, entre los cuatro y *El Quinto*, el corazón de la comunidad naufraga. Zito tiene su orden. Se pone en pie, consulta con su sombra, levanta su hato y se lo carga a la espalda.

- Bueno, andando. Para las cinco podemos estar en la hocina. Para las seis en el teso del pueblo. Por la ladera, hacia el río, vuela el ave que huele mal. Conejo, de los bolsillos, saca una madera que talla con la navaja.

- ¿Qué haces? –le pregunta San Juan.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- La torre de los condes, para que juegue el chico a la vuelta. La hago con silbo de pájaro.

Zito y Amadeo recuerda el antaño. Y *El Quinto* mira el camino.

A las seis platea el río por medio del llano. En el pueblo, entre casa y casa, crece la tiniebla. Por los últimos alcores del cielo está morado. Los perros al paso lento de los de la siega. Zito conoce a los que se asoman a las puertas a verlos llegar.

- Señor Ricardo, ¿se curó de los cólicos?

El campesino responde, cachazudo:

- Parece, parece.

La cuadrilla sigue adelante.

- Señora Rosario, ¿volvió el santo a Patricio?

- Por ahí anda.

Zito hace un aparte a San Juan.

- Es que tiene un hijo que dio en manías el año pasado de una soleada en las fincas.

Hacen un alto en la plaza. El cuadrado de la plaza está quebrado por la irregularidad de las construcciones. En la mitad está el pilón; en él juegan los niños. Al verlos a los cinco parados y ensimismados, los niños se les acercan a una distancia de respeto y prudencia. Los segadores, como los gitanos, pueden robar criaturitas para venderlas en otros pueblos.

Zito vocea a un campesino sentado en el umbral de su casa:

- ¿Qué, Martín, hay pajar para cinco hombres?

- Hay, pero no paja.

- Da igual. ¿A cuántos nos necesita usted?

- Con dos de vosotros me arreglo, porque tengo otros que llegaron ayer.

Mañana temprano, a darle. El jornal, el de siempre.

- Ya aumentará usted una pesetilla.

- Están los tiempos malos, pero se ha de ver.

Precisamente están los tiempos malos. No se marchan la gente de su tierra porque estén buenos, ni porque la vida sea una delicia, ni porque los hijos tengan todo el pan que quieran. Zito arruga la frente y medita:

- Tú, San Juan, y tú, Conejo, podéis quedaros con él. Mañana arreglaremos nosotros.

Dando la vuelta a la iglesia, a la que está pegada la casa, se abre un amplio portegado. El portegado está entre una era y un estercolero, que en las madrugadas tiene flotando un vaho de pantano y que está en perpetuo otoño de colores. Del portegado se sube al pajar. Las maderas brillan pulimentadas. Solo hay un poco de paja en un rincón. Los trillos, apoyados sobre la pared, con los pedernales amenazantes, parecen fauces de perros guardianes.

- Dejad ahí los hatos. Vamos a ver si nos dan algo en la cocina.

En la cocina les dan un trozo de tocino a cada uno, pan y vino. La mujer de Martín les contempla desde una silla.

- Tú, Zito, alegría el ánimo con la comida. Canta algo, hombre, de por tu tierra.

- No estoy de buen año, señora.

- Canta, Zito –dice Martín, que está apoyado en la puerta.

- Tengo la garganta con nudos.

- Cuanto más viejo, más tuno, Zito.

- Pues cantaré, pero no de la tierra, y a ver si les va gustando.

- Tú canta, canta.

Zito, con el porrón apoyado sobre una pierna entona una copla. Sus compañeros bajan la cabeza:

Al marchar a la siega
entran rencores
trabajar para ricos
seguir de pobres.

Sobre los campos salta la noche. Un ratón corre por el pajar. Los segadores están tumbados.

- Oye, San Juan, son unos veinte días aquí. A doce pesetas, ¿Cuánto viene a ser?

- Cuarenta y ocho duros.

- No está mal.

Abajo, en la cocina habla Martín en términos comerciales y escogidos con un amigo:

- Me han ofrecido material humano a siete pesetas para hacer toda la campaña, pero son andaluces...

- Gente floja.

- Floja.

Martín hace con los labios un gesto de menosprecio.

Trabajaban San Juan y Conejo con Martín. Zito Moraña, Amadeo y el Quinto, con otros segadores que llegaron un día después, segaban en las fincas del alcalde. No se veía los dos grupos más que cuando marchaban al trabajo o volvían de él por los caminos. Zito, Amadeo y el Quinto dormía en el pajar del alcalde, sobre paja medio pulverizada. Se pasaban el día en el campo.

A la cuarta jornada apretó el calor. En el fondo del llano una boca invisible alentaba un aire en llamas. Parecía que él iba a traer las nubes negras de la tormenta que cubriría el cielo, y sin embargo el azul se hacía más profundo, más pesado, más metálico. Los segadores sudaban. Buscaban las culebras la humedad de bajo de las piedras. Los hombres se refrescaban la garganta con vinagre y agua. En el saucal, la dama del sapo, que tiene ojos de víbora y boca de pez, lo miraba todo maldiciendo. Los segadores, al dejar el trabajo un momento, tiraban, por costumbre, una piedra a bajo pierna en los arbustos para espantarla. Podía llegar la desgracia. El viento pardo vino por el camino levantando una polvareda. Su primer golpe fue tremendo. Todos lo recibieron de perfil para que no les dañase excepto el Quinto que lo soportó de espaldas, lejano en la finca, con la camisa empapada en sudor, segando. Le gritaron y fue inútil. No se apercibió. Cuando levantó la cabeza era ya tarde.

El Quinto llegó al pajar tiritando y no quiso cenar. Le dieron miel en las espaldas. El alcalde llamó al médico. El médico lo mandó lavar porque opinó que aquello eran tonterías y dictaminó. No es nada. Tal vez haya bebido agua demasiado fría.

Zito le explicó:

- Mire, doctor, fue el viento pardo...

El médico se enfadó.

- Cuánto más ignorantes, más queréis saber. ¿Qué me vas a decir tú?

- Mire, doctor, fue el viento que mata el cereal y quema la yerba. Hay que darle de miel. Las mantecas de los riñones las tiene blandas.

- Bah, Bah, el viento pardo... -comentó.

Los compañeros volvieron a darle miel en las espaldas en cuanto se marchó el médico, y Zito le echo su manta.

- ¿Y tú, Zito? -dijo el Quinto.

- Yo, a medias con Amadeo.

- El Quinto temblaba; le castañeaban los dientes. El viento pardo en el saucal hacía un murmullo de risas.

Allí estaba el Quinto, entretenido con las arañas. Las iba conociendo. Contó a Zito y a Amadeo cómo había visto pelear a una de ellas, la de la gran tela de la viga del rincón, con una avispa que atrapó. Lo contaba infantilmente. Zito callaba. De vez en vez le interrumpía doblándole la manta:

- ¿Qué tal ahora?

- Bien, no te preocupes.

- ¿No me he de preocupar? Has venido con nosotros y no te vas a poder marchar. Nosotros dentro de cuatro días tiramos para el norte. Esto está ya dando las boqueadas.

- Bueno, qué más da. No me echarán a la calle de repente...

- No, desde luego... -dudaba Zito.

- Y si me echan, pues me voy.
- ¿Y a dónde?
- Para la ciudad, al hospital, hasta que sane.
- Hum...
- Aquí tienes lo tuyo, Zito. Os doy doce perras más por día a cada uno.
- Gracias.
- Pues hasta el año que viene. Que haya suerte. Y dile al Quinto que para él, aunque no ha trabajado más que tres días y le he estado dando de comer todo este tiempo, hay diez duros. No se quejará.
- No, claro.
- Pues díselo y también que levante con vosotros.
- Pero si es imposible, si está tronzado.
- Y yo qué quieres que le haga.

Llegaron al puente. El Quinto andaba apoyado en un palo medio arrastras. Zito Moraña y Amadeo le ayudaban por turnos.

- ¿Qué tal? Ahora coges la carretera y te presentas enseguida en la ciudad.
 - Sí, llevo.
 - No has de llegar. Mira, los compañeros y yo hemos hecho... un ahorro. Es poco, pero no te vendrá mal. Tómallo.
 - Le dio un fajito de billetes pequeños.
 - Os lo acepto porque... yo no sé... muchas gracias. Muchas gracias, Zito y todos.
- El Quinto estaba a punto de llorar, pero no sabía o lo había olvidado.
- No digas nada, hombre. Le dio la mano largamente a cada uno.
 - Adiós, Zito; adiós, amadeo; adiós, San Juan; adiós, Conejo.
 - Adiós, Pablo, adiós.

Hacía quince días que había aprendido el nombre del Quinto.

Por la orillita de la carretera caminaba, vacilante, Pablo. Los segadores volvieron las espaldas y echaron a andar. Se alejaron del puente. Zito, para distraer a los compañeros se puso a cantar a media voz algo de su tierra.

X. 8. Recorte de prensa sobre la publicación del disco "El canto de Torredelcampo" – Diario Jaén, jueves 26 de febrero de 2004

86 Revista

Jueves, 26 de febrero de 2004 | DIAJO JAÉN

FLAMENCO ■ LA PEÑA FLAMENCA "JUANITO VALDERRAMA Y SU CANTE" PRESENTA UN DISCO COMPACTO

Recopilación de los cantos de faena típicos de Torredelcampo

Letras referentes a la siega y la trilla o grañanas han sido plasmadas por las voces, entre otras, de "El Labra", "El Mocho", "El Trampa", "El Patas", "El Parejo", "El Albaronero" o "Colorines"

JOSÉ MANUEL JURADO ■ JAÉN

Tradición del canto. La Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, la Peña Flamenca "Juanito Valderrama y su canto" de Torredelcampo y Oleocampo han editado un CD en el que se recopilan los cantos de faena típicos de esta localidad. El Cante de Torredelcampo recoge en una primera parte, diversas grañanas, cantos de siega y trilleras. Muchas de estas letras están cantadas por personas que en su día realizaron estas faenas agrícolas como Juan García "El Trampa", Juan Cazallá "El Labra", Manuel Capicó, Manuel Vilchez, Cristóbal Ruiz o José Alcántara "El Mocho" una generación de entre 47 y 80 años que llevaban plasmados estos cantos casi genéticamente. La segunda parte del CD está compuesta por diversos palos flamencos interpretados por Bartolomé "El Albaronero", Vicente Alcántara "Colorines", Eduardo Pulido "El Patas" o Manuel Rodríguez "El Parejo" a la guitarra de Juan Zafra y Fran Capicó.

Recopilación
Andrea Gómez, delegada de Cultura, destacó el trabajo realizado por la Peña Flamenca "Juanito Valderrama" para recopilar estos cantos de faena tan arraigados en la tie-

La delegada de Cultura, Andrea Gómez, junto a algunos de los cantaores que han participado en el disco.

rra y evitar que con el paso del tiempo se pierdan. En esta labor estamos trabajando desde la Consejería de Cultura pues queremos que el flamenco sea Patrimonio Histórico de la Humanidad, y esta tarea de todos impulsarlo, conservarlo y protegerlo y con este tipo de actuaciones estamos guardando para siempre esos cantos que estaban en la tradición oral, pero que irremediablemente se pueden perder si no se les da el valor que real-

mente tienen y se conservan". Cristóbal Ruiz, representante de la Peña, agradeció la colaboración de los cantaores que han intervenido en la grabación del CD y de aquellos que sin haber podido entrar también apoyaron este trabajo, así como la colaboración de la Junta y de Andalucía y Oleocampo. "El disco está dedicado a una niña que nació en 1991, que se llama Peña Flamenca Juanito Valderrama y su canto" y en la que muchos torre-

campesinos tienen puestos sus ojos". Se han editado quinientas copias y para su difusión se van a repartir en colegios, institutos, organismos públicos y emisoras. Por su parte, Juan Carlos Gadeo, presidente de Oleocampo, reconoció el esfuerzo de las tres cooperativas que forman esta sociedad para fomentar y difundir el flamenco: "Arte tan arraigado en nuestra tierra que forma parte de nuestras raíces históricas y de nuestra cultura". ■

Y además

Folclore, teatro y música en marzo

Programación cultural. El Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Jaén presentó ayer la programación de actos para marzo. Durante casi todos los días del próximo mes hay alguna actividad cultural. El Teatro Darymela albergará, desde día 2 al 5, en su escenario varias obras dentro de la XII Campaña de Teatro Escolar y el día 6 se celebrará el Festival Nacional de Folclore. El 11 en el Aula Magna de la UJA se presentará la ópera Carmen, de Bizet, el 13, de nuevo teatro en el Darymela con Oh mi cido, de Vicente Nieto, y la compañía "El espejo parlante". Además, actuarán la Flamenca de Cazorla, y se celebrarán las jornadas de Polifonía.

Antonio Toledo y María Navidad, en Jaén

Jazz. El Club de Jazz Chubby Cheek albergará hoy jueves, a las diez y media de la noche, la actuación del dúo formado por el internacionalmente reconocido guitarrista Antonio Toledo y la pianista María Navidad, virtuosismo, sentido y sensibilidad con influencias de distintos estilos musicales, dentro de la programación de Club de Jazz Universitario, un ciclo patrocinado por la Universidad de Jaén. Club de Jazz Chubby Cheek, Diario JAÉN, Radio Jaén y la Casa de Jaén. Toledo, nacido en San Fernando (Cádiz), y Navidad, natural de León, ofrecen en sus conciertos un magnífico diálogo entre piano y guitarra.

XI.- Glosario

Recogemos una serie de términos o vocabulario específico sobre la materia estudiada. Tras algunas palabras especificamos si los recoge el Diccionario de Real Academia Española bajo las siglas DRAE.

- **Albarda:** Pieza principal del aparejo de las caballerías de carga, que se compone de dos a manera de almohadas rellenas, generalmente de paja y unidas por la parte que cae sobre el lomo del animal. DRAE

- **Alce:** Arar la tierra después del estío, rompiendo los rastrojos y barbechos.

- **Anterrollo:** Collar de cuero o lona, relleno de paja, que se pone al cuello a las caballerías o a los bueyes para que no les haga daño el horcate. DRAE

- **Aparejar:** Poner el aparejo a las caballerías. DRAE

- **Aparejo:** Arreo necesario para montar o cargar las caballerías. DRAE

- **Aperaor:** Encargado de cuidar de la hacienda del campo y todas las labores pertenecientes a la labranza.

- **Arjonera:** Tipo de o variante terminológica de la gañana que se cantaba en Torredelcampo, con la curiosidad de que en Arjona, tras investigar, no tenían conocimiento de este cante.

- **Ariega:** Término genérico que incluye todo lo referente a arar la tierra.

- **Barbecho:** Tierra de labrantía que no se siembra durante uno o más años. DRAE

- **Barcina:** Carga o haz grande de paja. DRAE

- **Biergo:** Ext. bieldo: de beldar. Instrumento para beldar, compuesta de un palo largo, de otro de unos 30 centímetros de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes. DRAE.
- **Bozal:** Instrumento de esparto o de correas que se pone en las bestias de labor o de carga para que no coman durante el trabajo.
- **Caballo (del arado):** Armazón metálico que une las manceras con el injero. Esta parte se encargaba de transmitir la fuerza de los mulos a la vertedera.
- **Cambaleja:** Ballestilla. En carretería, balancín pequeño. DRAE
- **Cuartilla:** Medida de capacidad para áridos, cuarta parte de una fanega, equivalente a 1387 cl. aproximadamente. DRAE
- **Cuerda:** Medida agraria de algunas provincias equivalente a una fanega, o algo más, de sembradura o lo que es lo mismo 0,4 hectáreas. DRAE
- **Era:** Espacio de tierra limpia y firme, algunas veces empedrado, donde se trillan las mieses. DRAE
- **Gañán:** Mozo de labranza. DRAE
- **Gañana:** Cante que cantaban los gañanes tras de sus yuntas para romper la monotonía de la besana.
- **Gavilla:** Conjunto de sarmientos, cañas, mieses, ramas, hierba, etc., mayor que el manojo y menor que el haz. DRAE

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- **Granzas:** Residuos de paja larga y gruesa, espiga, grano sin descascarillar, etc., que quedan del trigo y la cebada cuando se avientan y criban. DRAE
- **Hato:** Comida o lugar donde dejaban los enseres los trabajadores en el campo.
- **Horca:** Palo que remata en dos o más púas hechas del mismo palo, con el cual los labradores hacían las mieses, las echan en el carro, levantan la paja y revuelven la parva.
- **Horcate:** Arreo de madera o hierro, en forma de herradura, que se pone a las caballerías encima de la collera, y al cual se sujetan las cuerdas o correas de tiro.
- **Injero:** Palo que une el arado con el ubio.
- **Mancera:** Esteva. Pieza corva y trasera del arado, sobre la cual lleva la mano quien ara, para dirigir la reja y apretarla contra la tierra. DRAE
- **Manijero:** Capataz de una cuadrilla de trabajadores del campo. Hombre encargado de contratar obreros para ciertas faenas del campo. DRAE
- **Matalahúga:** Anís. DRAE
- **Mies:** Cereal de cuya semilla se hace el pan. DRAE
- **Obrá:** (obrada): Labor que en un día hace una persona cavando la tierra, o una yunta arándola. DRAE
- **Pajarona:** Cante de labor que se realizaba durante la labor del arado y que es típico de la localidad cordobesa de Bujalance.
- **Parva:** Mies tendida en la era para trillarla, o después de trillada, antes de separar el grano. DRAE

- **Rapatelón:** Puede derivar de “segar a raspa terrón”, o sea, segar a ras de tierra, bien por que el sembrado era pequeño, bien porque el agricultor quería sacar la máxima paja posible para sus bestias.
- **Rastrojo:** Residuo de las cañas de la mies, que queda en la tierra después de segar. DRAE
- **Serón:** Espuerta grande, regularmente sin asas que sirve regularmente para carga de una caballería. DRAE
- **Temporera:** Cante que se realizaba durante la siembra y el arado.
- **Ubio:** Yugo de los bueyes y de las mulas. DRAE
- **Vertedera:** Especie de orejera que sirve para voltear y extender la tierra levantada por el arado. DRAE
- **Veza:** algarroba. Planta herbácea anual de la familia de las Leguminosas y del mismo género que el haba, utilizada como forraje. DRAE
- **Yunta:** Par de bueyes, mulas u otros animales que sirven en la labor del campo o en los acarreos. DRAE

XII. Bibliografía

XII. 1. Libros

- Ahumada, Ignacio. 1999. *El habla popular de Jaén en la literatura*. Torredonjimeno: Editorial Jabalcuz.
- Alas, Leopoldo (Clarín). 1999. *La Regenta*. Madrid: Akal.
- Alcántara Blanca, José. 2002. *El habla de Torredelcampo*: Ayuntamiento de Torredelcampo.
- Alcántara Blanca, José. 2008. *Un año con Manuel*. Torredelcampo: Autoedición.
- Alcántara Blanca, José y Juan Moral Gadeo. 2004. *Anécdotas, chascarrillos y otras historias de mesa camilla*. Torredelcampo: Autoedición.
- Alcalá Ortiz, Enrique. 1984. *Cancionero popular de Priego de Córdoba*. Córdoba: Cejas S.A.
- Alcalá Ortiz, Enrique. 1986. *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- Alcázar, Ignacio del. 1910. *Colección de cuentos populares*. Madrid: Antonio Aleu Editor.
- Aldecoa, Ignacio. 1993. *Seguir de pobres*. Madrid: Editorial Diptongo.
- Algora, Francisco. 2009. *Romance de locos. Coplas de ciego*. Madrid: Atrapasueños Editorial.

- Alonso, Álvaro. 1997. *“¡Ay, Fátima!” Moras y cristianos en la lírica tradicional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Alonso Hernández, José Luis. 1980. *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles (Actas del I Simposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, 21,22y23 de mayo de 1979)*. Goningen, Holanda: Universidad de Groningen.
- Anónimo. 1999. *El Lazarillo de Tormes*. Madrid: Magisterio Casal.
- Alvar, Manuel. 2004. *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Álvarez, Francisco. 1886. *Folklore español*. Sevilla: Biblioteca de las tradiciones populares españolas.
- Álvarez Caballero, Ángel. 1993. *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- Álvarez Curiel, Francisco. 1991. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Editorial Arguval.
- Ahumada, Ignacio. 1999. *El habla popular de Jaén en la literatura*. Torredonjimeno: Editorial Jabalcuz.
- Alín, José María. 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- Anta Félez, José Luis. 2008. *Fiesta, trabajo y creencia. Pensar Jaén desde la antropología social*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Ariosto, Ludovico. 1999. *Sátiras*. Barcelona: Ed. José María Micó: Península.
- Armistead, Samuel G. 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*. Madrid: Cátedra – Seminario Menéndez Pidal. Universidad de Madrid.

Los cantos de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Arnaudas, Miguel. 1927. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Litografía Marín.
- Arniches, Carlos. 1902. *El gazpacho andaluz*. Madrid: Rosso y Montero.
- Bachiller Revoltoso. 1995. *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750*. Sevilla: Junta Municipal de Triana.
- Balmaseda y González, Manuel. 2001. *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*. Sevilla: Signatura de flamenco.
- Batjín, M. M. 1990. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Beltrán, Vicente. 1976. *La canción tradicional: aproximación y antología*. Tarragona: Tarraco.
- Benedetti, Mario. 1979. *Cotidianas*. México: Siglo XXI.
- Benitez Rodríguez, Enrique. 2008. *Proverbios, tópicos y mitología clásica: relación con el refranero castellano*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Bertránd, de Muñoz, Maryse. 2009. *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la guerra de España*. Madrid: Calambur.
- Blanco Garza, José Luis; Rodríguez Ojeda, José Luis; Robles Rodríguez, Francisco. 1998. *Las letras del cante*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. 1988. *Maestros del Flamenco*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Blasco Ibáñez, Vicente. 2007. *La barraca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Böhl de Faber, Cecilia. 1859. *Cuentos y poesías populares andaluzas*. Sevilla: La Revista Mercantil.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Bohórquez, Manuel. 2000. *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Bonifacio, Gil. 1931. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- Bonilla López, Andrés. 2006. *Memoria oral de Cástaras y Mieles*. Granada: Asociación Cultural de Cástaras y Mieles.
- Borrero Fernández, Mercedes. 1992. *Los recursos naturales de Andalucía: propiedad y explotación en Andalucía 1492: razones de un protagonismo*. Sevilla: Sociedad estatal para la Exposición Universal Sevilla 92: Algaida Editores.
- Brey, Gerard y Maurice, Jacques. 1976. *Historia y leyenda de Casas Viejas*. Madrid: Zero.
- Bwora, G. M. 1984. *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bos Editor.
- Burgos, Antonio. 2002. *Mi España querida*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Burgos, Miguel. 1986. *En defensa de los cantes del campo, pregones y cantes granaínos*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Buxó, María Jesús. 1991. *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Caballero, Fernán. 1859. *Cuentos y poesías populares andaluzas*. Sevilla: La Revista Mercantil.
- Caballero, Fernán. 1866. *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Caballero, Ramón. 1884. *Cantares populares*. Madrid: Biblioteca Universal.

- Calderón de la Barca, Pedro. 1996. *La Nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, con la colaboración de Blanca Oteiza, M^a. Carmen Pinillos, Juan Manuel Escudero y Ana Armendáriz. Pamplona: Universidad de Navarra-Reichenmerger.
- Campo, Alberto del y Cáceres, Rafael. 2013. *Historia cultural del flamenco (1546-1910)*. El barbero y la Guitarra. Córdoba: Almuzara.
- Cañas Murillo, Jesús. 1988. *El libro de Alexandre*. Madrid: Anaya.
- Cañibano, Juan. 2009. *Cancionero secreto de Castilla y León: adivinanzas picantes*. Urueña: Castilla y León Tradicional.
- Capel, R.M. 1986. *El trabajo y la educación de la mujer en España. (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Caro Baroja, julio. 1979. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Caro Baroja, Julio. 1980. *Temas castizos*. Madrid: Itsmo.
- Caro Baroja, Julio. 1984. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus.
- Carrillo Alonso, Antonio. 1988. *La poesía tradicional en el cante andaluz*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Carrizo, Juan Alfonso. 1959. *Cancionero Popular de Jujuy*. 1959. Jujuy: Biblioteca Virtual Universal.
- Casal Lois, José. 2000. *Colección de cantares gallegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Casinos Assens, Rafael. 2011. *Copla andaluza*. Sevilla: Arca Ediciones.
- Castillo, Hernando. 1511. *Cancionero general*. Madrid: Imprenta de M. Ginesta.

- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 1994. *Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las etimologías de Isidoro y del calendario de Filócalo*. Madrid: Boletín del Museo Arqueológico Nacional, tomo XII.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 1996. *El calendario medieval hispano*. Salamanca: Consejería de educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.
- Cela, Camilo José. 1976. *Diccionario del erotismo*. Barcelona: Grijalbo.
- Cenizo, Jiménez, José. 2004. *La poesía del flamenco*. Málaga: Litoral.
- Cenizo Jiménez, José. 2009. *Poética y didáctica del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cenizo Jiménez, José y Gallardo Saborido, Emilio. 2015. *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*. Sevilla: Libros con Duende.
- Cepas, Juan. 1985. *Vocabulario popular malagueño*. Madrid: Plaza&Janés.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Destino.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. 2011. *La Galatea*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. 1948. *El Viaje del Parnaso*. Madrid: Clásicos Castilla.
- Clebert, Jean Paul. 1965. *Los gitanos*. Barcelona: Aymá.
- Compte, Mercedes. 2000. *Coplas y Romances de ciego*. Madrid: Añil.
- Cortés Ballesteros, Manuel Antonio. 1996. *El lugar de Torredelcampo a mediados del siglo XVIII*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Covarrubias, Gonzalo de. 1627. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Burdeos: Institut d'Estudes Ibériques et Ibéro-Américanes de l'Université.

- Covarrubias Orozco, Sebastián de. 1994. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- Correas, Gonzalo. 1992. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Visor Libros.
- Crivillé i Bargalló, J. 1983. *El folklore nacional. Historia de la música española (nº7)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cruces, Cristina. 2002. *Más allá de la música. Antropología y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Cruces Roldán, Cristina. 2003. *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II)*. Sevilla: Signatura.
- Cruces Roldán, Cristina. 1993. *Clamaba un minero así: identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cruces Roldán, Cristina. 1996. *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco.
- Cruces Roldán, Cristina. 1998. *La bibliografía flamenca a debate*. Sevilla: Centro Andaluz de flamenco.
- Cruces Roldán, Cristina. 2002. *Flamenco y trabajo*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra.
- Davillier, Charles. 2009. *Viaje por Andalucía*. Sevilla: Renacimiento.
- De la Plata, Juan. 2001. *Los gitanos de Jerez*. Jerez: Cátedra de flamencología y estudios folklóricos andaluces.
- Del Campo, Alberto y Cáceres, Rafael. 2013. *Historia cultural del flamenco (1546-1910) El barbero y la guitarra*. Sevilla: Almuzara.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- De Santos, Claudia; Domingo Delgado, Luis y Sanz, Ignacio. 1988. *Folklore segoviano III. La jota*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Díaz Barrio, Germán. 1991. *Coplas y cantares populares*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Díaz Cassou, Pedro. 1900. *El cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid: Colección Extramuros.
- Díaz Diana, Luis. 1985. *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Díaz Diana, Luis. 1993. *Música y culturas*. Salamanca: Eudema.
- Die, Amelia; Martín, José. 1978. *Antología popular obscena*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- Diego, Gerardo. 2000. *Obras completas*. Madrid: Alfaguara.
- Domenec, Ricardo y Fernando. 2008. *Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos.
- Don Preciso. 1709. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Jaén: Edición de Candil II (de la Edición de 1802, pág. 23).
- Draghi Lucero, Juan. 1938. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.
- Durán Muñoz, García. 1990. *Flamenco. Aportación a su historia*. Cáceres: Real Academia de Extremadura.
- Escribano Pueo, Mari Luz. 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*. Universidad de Granada: Grupo de Investigación Sociolingüística Infantil Andaluza.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Estébanez Calderón, Serafín. 1960. *Un baile en Triana. Escenas andaluzas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Felipe, León. 1988. *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto y Pérez Orozco, José María. 2003. *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- Fernández Cano, José Manuel. 1998. *Mil cantares populares*. Ciudad Real: Diputación.
- Fleita Beroe, Germán. 1955. *Tolvaneras, poesía popular*. Caracas: Ediciones los Torrealberos.
- Flores del Manzano, Fernando. 1996. *Cancionero del valle del Jerte*. Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense.
- Frenk, Margit. 1984. *Los romances-villancicos*. Madrid: Castalia.
- Frenk, Margit. 1987. *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Gabriel y Galán, José María. 19004. *Las sementeras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gabriel y Galán, José María. 1906. *Poesías campesinas*. Salamanca: Imprenta y Encuadernación Salmaticense.
- Gallego Arias, Ramón. 1984. *Cancionero popular de Don Benito*. Badajoz: Asociación Amigos de la Cultura Extremeña.
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- García Chilén, Agustín. 1987. *Valores antropológicos del cante jondo*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

- García de Diego, Vicente. 1923. *Manual de gramática latina*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- García Lanciano, José. 2002. *Música tradicional de la provincia de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete.
- García Lorca, Federico. 1924-1927. *Primer Romancero Gitano*. Madrid: Edición de Mario Hernández.
- García Lorca, Federico. 1971. *Libro de poemas. (1918-19209)* Madrid: Espasa Calpe.
- García Lorca, Federico. 1993. *Poema del cante jondo*. Ed. Luis García Montero. Madrid: Espasa Calpe.
- García Lorca, Federico. 2005. *La casa de Bernalda Alba*. Madrid: Cátedra.
- García Matos, Manuel. 1950. *Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes*. Barcelona: Anuario Musical.
- García Matos, Manuel. 1944. *Lírica popular de la alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical española.
- García Matos, Manuel. 1951. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Español de Musicología.
- García Matos, Manuel. 1944. *Lírica popular de la Alta Extremadura (folklore musical coreográfico y costumbrista)*. Madrid: Unión Musical Española Editores.
- García Redondo, Francisca. 1986. *Cancionero arroyano*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense.

- García Romero, Maite. 2007. *Ora pro nobis*. Madrid: Huerga Fierro Editores.
- Garrido Palacios, Manuel. 2003. *Cancionero popular infantil*. Poemario de los juegos. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.
- Gelardo Navarro, José. 2006. *Con el flamenco llegó el escándalo*. Murcia: Azarbe.
- Gella Iturriaga, José. 1944. *Refranero del mar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gil, Bonifacio. 1931. *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- Gil, Bonifacio. 1965. *Cancionero del campo*. Madrid: Taurus.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2008. *Elegías romanas*. Madrid: Hiperion.
- Gomarín Guirado, Fernando. 1989. *Cancionero secreto de Cantabria*. Universidad de Cantabria.
- Gómez, Agustín. 2003. *Cantes y estilos del flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Góngora de, Luis. 2002. *Poesía*. Barcelona: De Bolsillo.
- González Barroso, Emilio. 1980. *Cancionero popular extremeño*. Badajoz: Universitas.
- González Barroso, Emilio. 1985. *Cancionero popular extremeño: recopilación, adaptaciones, indicativo de tonalidades, transcripción musical y comentarios*. Badajoz: Universitas.
- González Cuenca, Joaquín. 1996. *Cancionero musical de palacio*. Madrid: Visor.
- González López, Luis. 1936. *La Jaenera*. Madrid: Sindicato Exportador del Libro.

- González-Quevedo, Roberto. 1991. *La cultura de la yerba n'Asturies*. Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana.
- Goytisolo, José Agustín. 1979. *Palabras para Julia*. Barcelona: Laia.
- Grande, Felix. 1999. *Memoria del flamenco*. Madrid: Alianza.
- Guerra Iglesias, R. 2000. *El Folklore de Piornal, estudio analítico-musical y planteamiento didáctico*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 2007. *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Hernández, Miguel. 1978. *Cancionero y romancero de ausencias*. Barcelona: Lumen. Edición de J. C. Rovira.
- Hernández, Miguel. 1998. *Vientos del pueblo: Antología poética*. Madrid: Unidad Editorial.
- Hesíodo. 1978. *Obras y Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Hierro, José. 2012. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hidalgo Montoya, Juan. 1984. *Cancionero de Andalucía*. Madrid: A. Carmona Editor.
- Hinojosa, José María. 2004. *Obra completa de José María Hinojosa (1923-1931)*. Edición de Alfonso Sánchez. Madrid: Fundación Genesian.
- Homero. 1998. *La Iliada. (XVII, 545 y 559-560)*. Madrid: Akal.
- Horacio. 2008. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Horacio Flaco, Quinto. 1942. *Odas selectas*. Barcelona: Torner.
- Hurtado Torres, David y Antonio. 2002. *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Córdoba y Jaén*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Iglesias Giraud, Cécile; Iglesias Ovejero, Ángel. 1998. *Romances y Coplas del Rebollar*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Infante, Blas. 1915. *Ideal andaluz*. Sevilla: Imprenta Arévalo.
- Infante, Blas. 1980. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Iribarren, José María. 2002. *El porqué de los dichos*. Madrid: Punto de Lectura.
- Iza Zamácola de, Juan Antonio. 1982. *Don Preciso. Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Jaén: Candil.
- Jiménez Díaz, Andrés. 2009. *Verdiales. Patrimonio musical del campo malagueño. Cosas, coplas y sentires*. Málaga: Editorial Arguval.
- Jiménez, Juan Ramón. 1909. *Poemas mágicos y dolientes*. Madrid: Visor.
- Jiménez de Aragón, Juan José. 1925. *Cancionero aragonés*. Zaragoza: Tipografía La Académica.
- Jiménez Urbano, José. 1990. *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)*. Córdoba: Edición del autor.
- Junyent, Eduardo. 1969. *La Basílica del Monasterio de Santa María de Ripoll*. Ripoll: Imprenta Maideu.
- Kant, Immanuel. 1991. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza.
- Lafuente Alcántara, Emilio. 1865. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid: Universidad Central del Congreso de los señores diputados y de la Academia de Jurisprudencia y Legislación.

- Lafuente Alcántara, Emilio. 1865. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas. Tomo II*. Madrid: Carlos Bailly-Baillierre.
- Lahorascala, Pedro y Tirado García, Ángel. 2013. *Cancionero tradicional de la comarca de la Vera. Antología ampliada con 286 canciones inéditas*. Cáceres: Asociación Cultural Amigos de la Vera.
- Larrea Palacín, Arcadio. 2004. *El flamenco en su raíz*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- Lavau, Louis. 2008. *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Lefranc, Pierre. 2001. *El cante jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas y soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lope de Vega, Félix. 1634. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tome de Burguillos*. Madrid: Imprenta del Reyno.
- López Castro, Armando. 2000. *El erotismo de la canción tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- López Martínez, Pedro. 2008. *Compendio y análisis de la letra minera*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lorenzo Gradín, Pilar. 1987. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Lorenzo Gradín, Pilar. 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Lozano García-Pozuelo, Jerónimo. 1995. *Coplas utilizadas en nuestro entorno para los bailes regionales*. Manzanares: Autoedición.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Lorenzo Perera, Manuel. 1981. *El Folklore de la Isla de El Hierro*. El Hierro: Editorial Interinsular Canaria-Excmo. Cabildo Insular.
- Luna, José Carlos de. 2010. *De cante grande y cante chico*. Sevilla: Extramuros.
- Machado, Manuel. 1922. *Alma*. Madrid: Mundo Latino.
- Machado, Manuel. 2008. *Caminos y Cantares (Antología)*. Zaragoza: Edelvives.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1981. *Primeros escritos flamencos (1869-70-71)*. Córdoba: Ediciones Demófilo.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1986. *El folklore andaluz*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura andaluza.
- Machado y Álvarez, Antonio, "Demófilo". 1887. *Cantes flamencos*. Madrid: Impresor Tomás Rey.
- Madoz, Pascual. 1845-1850. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Mairena, Antonio. 1976. *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mairena, Antonio, y Molina, Ricardo. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Andalus.
- Mal de Lara, Juan. 1568. *La filosofía vulgar*. Sevilla.
- Maldonado Eliche, Alfonso. 1994. *Historia, imágenes y personajes de Torredelcampo*. Torredelcampo: Caja de Jaén.
- Maldonado, Alfonso; Moral, Juan; Alcántara, José. 2003. *Torredelcampo en el recuerdo*. Torredelcampo: Ayuntamiento de Torredelcampo.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Mandril, Antonio. 2010. *Los caminos del flamenco. Etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. Sevilla: Signatura Demos.
- Manfredi Cano, Domingo. 1988. *Geografía del cante flamenco*. Cádiz. Universidad de Cádiz.
- Manrique, Jorge. 1988. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia.
- Mantecón Sáez, Gonzalo. 1964. *Cancionero religioso popular de Villar de Cañas*. Cuenca: Ayuntamiento de Villar de Cañas.
- Manzano, Miguel y Barja, Ángel. 1988. *Cancionero leonés*. Diputación provincial de León.
- Manzano, Miguel. 1982. *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto.
- Mañero Lozano, David. 2011. *Romancero y cancionero de Jaén (2008-2009)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Marcos Álvarez, Fernando. 1998. *Gremios en Badajoz: Catálogo de maestros y aprendices (Siglo XVII)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Marcos Arévalo, Javier. 1997. *Nacer, vivir y morir en Extremadura. Creencias y prácticas en torno al ciclo de vida a principios de siglo*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura.
- Margit Frenk. 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Editorial Castalia.
- Margit Frank. 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Marqués de Santillana. 1988. *Obras completas*. Madrid: Planeta.
- Marón, Publio Virgilio. 1986. *La Eneida*. Madrid: Alianza Editorial.

- Marques Villanueva, Francisco. 1993. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Martí, José. 1995. *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martín Gutiérrez, Emilio. 1999. *Los contratos de siega en Jerez de la Frontera en la Baja Edad Media*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Martín, Juan Diego. 2006. *Jondo*. Sevilla: Ediciones Barataria.
- Martín Martín, Víctor. 2008. *Sobre las causas del subdesarrollo del sur de España: el papel de la agricultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Martínez de la Rosa, A. et. Al. 2005. *Con mi guitarra en la mano. Tablaturas para guitarra de golpe y vihuela*. México: Colmich / música y baile tradicional A. C.
- Martínez Megías, Francisco. 2004. *La pajarona*. Torreveja: Actas del XXX Congreso Nacional de Cronistas Oficiales.
- Martínez Megías, Francisco. 2012. *Cantes campesinos de besana en Revista Adalid*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Martínez Torner, Eduardo. 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- Más y Prat, Benito. 1925. *La tierra de María Santísima*. Madrid: Renacimiento.
- Maurice, Jacques. 1990. *El anarquismo andaluz. Campesinos y sindicalistas (1868-1936)*. Barcelona: Crítica.
- Mauro, Rabano. 842-847. *De universo libris (pal. Lat. 291, f. v.)*. Roma: Biblioteca Vaticana.
- Maya Roy. 1998. *Música cubana*. Madrid: Akal Ediciones.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Mayo, Francisco de Sales. 1870. *El gitanismo, historia, costumbres y dialecto de los gitanos*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Mc Luhan, Marshall. 1960. *Explorations in communication*. Boston: Beacon Press.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1916. *Poesía popular y romancero*. Madrid: Revista de Filología Española.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1938. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Colección Austral.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1958. *Poesía popular y poesía tradicional*. Madrid: Colección Austral.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1968. *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mendizábal de, Federico. 1973. *Los romances fronterizos de la provincia de Jaén*. Madrid: Editado por el autor.
- Mercado, José. 1963. *Pliegos de coplas para decir por rondeñas, malagueñas, jaberas y verdiales*. Madrid: Autoedición.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Mingote, Ángel. 1950. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Molina Fajardo, Eduardo. 1962. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada: Universidad de Granada.
- Molina Fajardo, Eduardo. 1974. *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez Editor.

Los cantos de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Moral Gadeo, Juan; Alcántara Blanca, José. 2004. *Anécdotas, chascarrillos y otras historias de mesa camilla*. Torredelcampo: Autoedición.
- Moral Gadeo, Juan. 2014. *La vida en Torredelcampo durante el siglo XIX*. Torredelcampo: Autoedición.
- Morales Blouin, Eglá. 1981. *El siervo y la fuente (mito y folklore del agua en la lírica tradicional)*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Morote Magán, Pascuala. 1993. *La cultura popular de Jumilla II. El cancionero popular*. Jumilla: Excmo. Ayuntamiento.
- Muñoz Calero, Andrés. 1980. *Cancionero de Sierra Morena: estampas pozoalbenses*. Córdoba: edición del autor.
- Muñoz Rojas, José Antonio. 2008. *La alacena olvidada. Obra completa en verso*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Murciano, Carlos. 1973. *Antología (1950-1972)*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Neruda, Pablo. 1967. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Santiago: Zig-Zag.
- Nieves Martín, Rafaela. 2010. *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*. [Tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad.
- Noin, Daniel. 1994. *Geographie de la population*. París: Masson.
- Núñez, Faustino. 2008. *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Olavide de, Pedro Pablo. 1990. *Informe al consejo sobre la ley agraria*. Ed. R. Carande y J. Ruiz del Portal en el Boletín de la real academia de Historia, 138-9, 1956 (1768): 357-462. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Olmeda, Francisco. 1903. *Folklore de Burgos*. Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora.

- Ong, Walter. 1982. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Castejón, José Francisco. 2011. *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Ortega Castejón, José Francisco. 2008. *Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX*. Murcia: Revista Murciana de Antropología.
- Ortega y Sagrista, Rafael. 1994. *Escenas y costumbres de Jaén*. Jaén: Riquelme y Vargas Ediciones.
- Ortiz Nuevo, José Luis. 2010. *Alegato contra la pureza*. Sevilla: Barataria.
- Ortiz Nuevo, José Luis y la Periniaca, Ana. 2013. *Yo tenía mu güena estrella*. Sevilla: Barataria.
- Paláu, Melchor de. 1900. *Cantares populares*. Barcelona: Montaner.
- Palomares Molina, Sebastián. 2000. *Un paseo por sendas perdidas. Cómo era la vida en Sierra de Segura*. Jaén: Obra Socio-cultural de Caja de Jaén.
- Panaceite Coro y Rondaya. 1997. *Cosecha de coplas*. Jaén: Caja de Jaén.
- Payo, Gonzalo. 1992. *Seguidillas toledanas*. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y de las Ciencias Históricas de Toledo.
- Pedrell, Felipe. 1958. *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau.
- Pedrell, Felipe. 2009. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Editorial Maxtor.
- Pemartín, Julián. 1966. *El cante flamenco*. Madrid: Editorial Afrodiseo Aguado.

- Peña Eslava, Juana. 2006. *Fuerte del Rey en el recuerdo*. Fuerte del Rey: Ayuntamiento de Fuerte del Rey.
- Pérez Arribas, Juan Luis. 2013. *Estudio comparativo del calendario agrícola de la Iglesia de Beleña de Sorbe con otros calendarios*. Guadalajara: Autoedición.
- Pérez Ballesteros, José. 1985. *Cancionero popular gallego (3 tomos)*. Madrid: Fernando Fe.
- Pérez de Guzmán, Torcuato. 1982. *Los gitanos herreros de Sevilla*. Sevilla: ayuntamiento de Sevilla.
- Pérez Rodríguez, Antonino. 2010. *Colección de coplas y jotas populares riojanas*. La Rioja: Biblioteca Gonzalo de Berceo.
- Plaza Sánchez, Julián. 2005. *La Mancha de Cervantes al siglo XXI. Una perspectiva etnológica*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.
- Pohren, Donn. 1962. *The art of flamenco*. Jerez de la Frontera: Editorial Jerez Industrial.
- Pons Prades, Eduardo. 2004. *Los niños republicanos en la guerra de España*. Madrid: Oberon.
- Porlán, Rafael. 1980. *La Andalucía de Valera*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Provanzal, Danielle y Molina, Pedro. 1991. *Etnología de Andalucía Oriental (parentesco, agricultura y pesaca)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Quevedo, Francisco de. 1959. *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Redefield, Robert. 1930. *Tepozlan, a Mexican village: A study in folk life*. Chicago. University of Chicago Press.
- Restrepo, Antonio José. 1939. *El cancionero de Antioquía. 3ª edición aumentada*. Barcelona: Editorial Luz.

- Riera, Carmen. 2009. *El gran libro de las nanas: desde el cancionero popular hasta hoy*. Madrid: El Aleph.
- Riera, Carmen. 2009. *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Rodríguez Arévalo, Manuel. 2003. *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina*. Torredonjimeno: Jabalcuz.
- Rodríguez Arévalo, Manuel. 2003. *Antología de coplas populares de Villanueva de la Reina. Romancero, mononas. Coplas de nacimiento, pregones, saetas, coplas de pasión y carnaval*. Jaén: Ayuntamiento de Villanueva de la Reina.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro. 1775. *Discursos sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha.
- Rodríguez Marín, Francisco. 2005. *Cantos populares españoles*. Sevilla: Espuela de Plata.
- Rodríguez Ojeda, José Luis. 2008. *Mis letras para el cante*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Roldán Sánchez, Antonio y David. 2014. *Letras de hoy para el flamenco de siempre*. Sevilla: Autoedición.
- Romero Ramos, Marcos. 2006. *La comarca de la Janda. Nombre, habla, usos y costumbres*. Cádiz: Consorcio de la zona franca de Cádiz.
- Rosado, Manuel. 2001. *Lamento de un hombre de campo. El Niño de la Cava*. Cádiz: Centro de Estudios e Investigaciones "El Alcaucil" de Paterna.
- Ruiz Díaz, Antonio. 1943. *Canciones de trilla y acarreo*. Badajoz: *Anuales de la Asamblea de Estudios Extremeños*.
- Ruiz Domínguez, José Antonio. 1999. *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Instituto de estudios Riojanos.

- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). 1977. *El libro del buen amor*. Madrid: Castalia.
- Sabio, Ricardo. 1963. *Corrido y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia*. Cali: editorial Salesiana.
- Salido Domínguez, Javier. 2010. *El almacenamiento del cereal en los establecimientos rurales hispanorromanos*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Salomón, Noel. 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*. Madrid: Castalia.
- Salvá i Ballester, Adolf. 1998. *De la marina i muntanya (Folklore)*. Alicante: Diputació Provincial-Ajuntament de Callosa d'En Sarrià.
- Sánchez Tostado, Luis Miguel. 2006. *La Guerra Civil en Jaén*. Jaén: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Sartorio, María Dolores. 1959. *Veinticinco siglos de poesía amorosa*. Barcelona: Editorial Mateu.
- Scialoja, Antonio. 1927. *A Scialoja: saggi di vario diritto*. Roma: Soc. edit. Del Foro Italiano.
- Schuchardt, Hugo. 1990. *Los cantes flamencos*. Sevilla: Fundación Machado.
- Steingress, Gerhard. 1991. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- Taylor, Dennis. 1981. *Hardy's poetry. 1860-1928*. London: The Macmillan Press.
- Tejerizo Robles, Germán. 2004. *Cancionero popular de la provincial de Granada*. Granada: Método Ediciones.
- Thede, Nancy. 1999. *L'identité ethnique des gitans de la base andalouise*. Montreal: Université de Montreal.

- Torralba, José. 1982. *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Exma. Diputación provincial de Cuenca.
- Torre, Guillermo de. 1923. *Hélices. Poemas (1918-1923)*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Torre Molina, María José de la. 2003. *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Tesis Doctoral. 3 vols. Granada: Universidad de Granada.
- Torres Aguado, Vicente. 2009. *Aspectos sociales y educativos del personaje del sacerdote en la literatura española del siglo XX (estudio comparado)*. Valencia: Servei de Publicacions. Universitat de Valencia.
- Torres Rodríguez de Gálvez. 1972. *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses.
- Triana, Fernando el de. 1935. *Arte y artistas flamencas*. Madrid: Extramuros Edición.
- Tuñón de Lara, Manuel. 1974. *La España del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Laia.
- Urbano, Manuel. 1999. *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*. Madrid: Hiperión.
- Valera, Juan. 1995. *Juanita la Larga*. Madrid: Edelsa.
- Van Gennep, Arnold. 2013. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Varrón, Marco Terencio. 1992. *De las cosas del campo (de re rústica)*. Ed. De Domingo Tirado Benedí (2ª edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vega, Garcilaso de la. 1976. *Obra completa*. Madrid: Editora Nacional.

- Vega, Lope de. 1999. *La madre de la mejor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Vega, Lope de. 2009. *Con su pan se lo coma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Verdú, José. 1906. *Colección de cantos populares de Murcia*. Madrid: Academia de Bellas Artes Virgen de la Arrixaca.
- Vergara, Gabriel María. 1912. *Cantares populares. Recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- VV.AA. 1986. *Cancionero tradicional del campo de Ciudad Rodrigo. La Sierra de Francia*. Madrid: Tecnogasa.
- VV.AA. 1986. *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VV.AA. 2007. *La población de Jaén*. Madrid: Cuadernos Fundación BBVA.
- VV.AA. 2007. *Rabeladas, coplillas y cantares*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- VV.AA. 2010. *Simposio sobre literatura popular*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- VV.AA. 2013. *Evolución socioeconómica de la provincia de Jaén durante el periodo 2005-2011*. Jaén: Consejo Económico y social de Jaén.
- Weinsteins, Georges René. 2006. *Ojos que se acercan, manos que se alargan*. Medellín (Colombia): L. Vieco e Hijos.
- Yesares Blanco, R. *Anuario de electricidad para 1904*.
- Zabaleta, Juan de. 1652. *Problemas de la filosofía natural, acompañados de consideraciones morales*. Madrid.

- Zatanía, Estela. 2007. *Flamencos de gañanía*. Sevilla: Ediciones Giralda.

XII. 2. Capítulos de libros

- Alcántara Moral, Antonio. 2015. La siega en Torredelcampo: cante bajo la canícula (pp. 188 – 204). En: Cenizo Jiménez, José y Gallardo Saborido, Emilio. *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*. Sevilla: Libros con Duende.

- Brailoiu, Constantín. 1984. Musical Folklore. En: Lloyd, A.L. *Problems of Ethnomusicology*, (pag. 1-58). University of Cambridge: Cambridge.

- Caballero Bonald, José Manuel. 2004. Copla Flamenca. En: Piñero Ramírez, P. M. (Coord). *De la canción de amor medieval a las soleares*. Profesor Manuel Alvar “in memoriam” (pág. 581-588) (Actas del Congreso Internacional “Lyra Mínima Oral III” Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001). Fundación Machado y Universidad de Sevilla. Sevilla.

- Cruces Roldán, Cristina. 1990. Flamenco de Uso y Flamenco de Cambio. Una Reflexión Antropológico-Social Sobre la Desviaciones y la Reapropiación del Folklore Andaluz. El Caso de los Cantes Mineros. En: VV.AA. *Comunidad y Sociedad*. Memoria de Actividades de la Escuela Universitaria de Trabajo Social (pags. 13-33). Sevilla.

- Díaz Viana, Luis. 2010. Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 124-139). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

- Dundes, Alan. 1980. Who are the Folk? En: *Interpreting Folklore*. Blomington. Indiana: University Press.

- Frenk, Margit. 2010. ¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII? En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular* (págs. 3-8). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- Garrido Palacios, Manuel. 2010. Tradición oral y literatura en un pueblo del Andévalo: Alosno. En: VV. AA. *Simposio sobre literatura popular*. (págs. 84-108). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- Olarte, Matilde. 2001. La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campos antes de la guerra civil española. En: Hidalgo Rodríguez, David. *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*. (págs. 71-83). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pedrosa, José Manuel. 2010. ¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular? En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular*. (págs. 31-38). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- Pelegrín, Ana. 2009. Poética y temas de la tradición oral (el romancero infantil). En: Cerrillo, Pedro y García Padrino, Jaime. 1990. *Poesía infantil. Teoría crítica e investigación* (págs. 37-49). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de publicaciones.
- Prat Ferrer, Juan José. 2010. Oralidad y oratura. En: VV.AA. *Simposio sobre literatura popular*. (págs. 15-30). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- Salinas Ayllón, Guillermo. 2011. La Nana Flamenca: una aproximación musical. En: Díaz-Bañez, José Miguel y Escobar Borrego, Francisco Javier. *Investigación y Flamenco. I Congreso interdisciplinar Investigación y Flamenco – INFLA 2009* (págs. 165-180). Sevilla: Signatura Ediciones.

- Tijeras, Eduardo. 1984. La Cotidianidad en la narrativa breve de Aldecoa. En: Drosoula Lytra (coord.), *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa* (págs. 84-92). Madrid: Espasa Calpe.

XII. 3. Artículos de investigación

- Agudo, Felisa. 2005. "Nanas Populares", *Revista Solera de Puente Genil*.
- Atero Burgos, Virtudes. 1987. "El romance de la bastarda y el segador en la tradición oral de la serranía gaditana", *Gades*, 15:205-230.
- Benítez López, Alfonso. 1985. "Este cante es nuestro", *Reparto de feria*.
- Bestard-Camps, Joan. 1991. "La familia: entre la antropología y la historia", *Papers, Revista de Sociología*, 36:81-86.
- Brown Kenneth. 1995. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas", *Criticón*, 63: 7-27.
- Caballero Bonald, José Manuel. 2004. "Incertidumbres del flamenco", *Litoral*, 238:121-123.
- Cáceres Feria, Rafael y Del Campo Tejedor, Alberto. 2013. "Herreros y cantaores: el trabajo de los metales en la génesis del flamenco", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2:445-467.
- Castro Buendía, Guillermo. 2010. "Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades", *La Madrugá*, 2:1-61.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Castro Buendía, Guillermo, 2011. "Los otros fandangos, el cante de la madrugá y de taranta. Orígenes musicales del cante de las minas", *La Madrugá*, 4:59-135.
- Cazorla, José. 1931. "Estructura social y comportamiento político en Andalucía".
- Checa y Olmos, Francisco. 1996. "El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico", *Gaceta de Antropología*. 12
- Córdoba Montoya, Pedro. 1990. "El secreto de la cultura. Lo dicho y lo no-dicho en la tradición oral", *III Danza, música e indumentaria tradicional*, 43-56.
- De Miguel Mingo, Mario; Rodríguez Iglesias, Juan Miguel. 1995. "Las labores de la siega y la trilla en Alcolea de las Peñas y Rebollosa de Jadraque. Descripción y análisis de los lenguajes culturales que se descubren en estas actividades hacia la mitad del siglo XX", *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 27:65-106.
- Del Campo Tejedor, Alberto. 2007. "El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Jul-Dic.
- Delgado García, Joaquín. 1988. "Estampas de la siega a mano", *Revista agricultura*, 667:124-125.
- Díaz Ferruz, Joaquín. 2000. "El erotismo en la lírica tradicional", *Salina: revista lletres*, 14:183-194.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2003. "Lope de Vega y la poesía popular. La recepción en la Generación del 27", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- Domínguez Moreno, José María. 2007. "El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño", *Revista de Folklore*, 323.

- Frenk, Margit. 1968. "La autenticidad folklórica de la antigua lírica popular", *Anuario de Letras*, 7: 149-169.
- García Gómez, Génesis. 2011. "Cante y trovo, dos maneras de testimoniar en el tiempo" *Revista de Investigación sobre flamenco La Madugá*, 5: 25-40.
- García Mateos, Rafael. 1982. "Los cantos de trabajo en la literatura popular", *Revista de Folklore*, 17.
- González Aranda, Yolanda. 1998. "La tradición oral de la provincia de Almería. Cantos de siega, maya, boda y villancicos perdidos", *Revista de Cultura Tradicional*, 28:43-86.
- González Beltrán, Jesús Manuel. "Trabajadores del campo, pobres de la ciudad. Empleo y pobreza en la agricultura de la Baja Andalucía, S. XVIII", *XIII Congreso de Historia Agraria*.
- González Núñez, Emilio y Demetrio. 1988. "Paremias alusivas al candil", *Revista de Folklore*, 90.
- Guerra Iglesias, Rosario. 2000. "El folklore de Piornal: estudio analítico musical y planteamiento didáctico", Tesis doctoral. Cáceres, 29-5-2000.
- Gutiérrez Macías, Valeriano. 1995. "Cuestiones populares de la vieja Extremadura", *Revista de Folklore*, 171: 101-102.
- Hidalgo Hidalgo, María Teresa. 2014. "Las canciones de ronda en el siglo vital de la mujer en las Vegas altas del Guadiana (Badajoz)", *Revista de Folklore*, 393.
- Jiménez Urbano, José. 2005. "Miscelánea: usos y costumbres populares en Doña Mencía a través de la copla del corro", *Arte, Arqueología e Historia*, 12.
- López Ayala, Ángeles y Braulio. 1988. "Mujer y trabajo. La mujer en España. Historia de una marginación", *Historia* 16, 145.

- López Pérez, M. 1998. "Notas sobre el fandango tradicional de la provincia de Jaén. V Congreso de folklore andaluz, expresiones de la cultura del pueblo: el fandango", *Centro de Documento Musical de Andalucía*.
- López Rodríguez, Manuel. 1992. "Contribución a la etimología de algunos vocablos flamencos mediante el estudio de las voces naturales", *Sevilla Flamenca*. 76, enero-febrero.
- López Ruiz, Luis. 2003. "La pajarona", *Revista XX aniversario de la pajarona*.
- Masía Clavel, Juan. 1972. "Cotidianidad y eternidad. Releyendo a Unamuno en Japón". *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 22: 5-11.
- Monesma Moliner, Eugenio. 1996. "La siega tradicional", *Vida Rural*, 28:108-109.
- Ortega, José Francisco. 2008. "Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX", *Revista Murciana de Antropología*: 15: 347-409.
- Pachón, Ricardo. 2008. "Flamenco y folklore", *Revista Alboreá*, abril-junio, 50-51.
- Palacios, María. 2013. "Feminismos expandidos, queer postcoloniales en la musicología histórica", *Abordangens metodológicas*, 56-59.
- Pedrosa, José Manuel. 1998. "La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVIII y supervivencias folklóricas modernas", *Revista de Folklore*, 215:162-163.

- Pedrosa, José Manuel. 2002. "Cuando paso por tu puerta... análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1:203-215.
- Pedrosa, José Manuel. 2011. "De plumas tinteros y otros útiles eróticos: la cultura de la voz contra la cultura de la letra", *Stvdia Zamorensia*, 10:32-66.
- Pérez Castellano, Antonio José. 1999. "El mundo rural en el cancionero popular andaluz", *Romances y Canciones en la tradición andaluza*, 157-167.
- Pérez Yruela, Manuel. "Cambio y modernización social en Andalucía", *Revista Aniversario del 30 aniversario del Estatuto de Autonomía de Andalucía*, 24-29.
- Piñero, Pedro Manuel. 1999. "Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado", *Romances y Canciones en la Tradición Andaluza*, 139-156.
- Plaza, Julián. "La Mancha de Cervantes al siglo XXI: una perspectiva etnológica".
- Reyes Cabrera, Joaquín. 1986. "Melenchones y otras canciones populares", *Cuadernos del Instituto de Estudios Gienenses*, 126:15-20.
- Rodríguez Pastor, Juan. 2000. "Unas notas sobre el folklore obsceno", *Revista de Folklore*, 236:56-70.
- Russo, Saberio. 2001. "Los asalariados en la cerealicultura de la Italia meridional, siglos XVIII-XIX", *Historia Agraria*, 25:69-87.
- Santander, Hugo. 2003. "La sensualidad del Libro del Buen Amor", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 5: 75-80.

- Steingress, Gerhard. 2007, “El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental”, *Revista Transcultural de Música*, 10.
- Streltsova, Yekaterina. “El análisis del campo semántico tiempo en la poesía metafísica de Quevedo”, *Universidad Estatal Lomonosov de Moscú*.
- Suárez Ávila, L. 1994. “Bernardo del Carpio y los gitanos bajoandaluces”, *Publicacions de l'Abadía de Monserrat*.
- Suárez Ávila, L. 2006. “Poética y tradición de los romances gitanoandaluces: “El Lebrijano”, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”, *Revista Electrónica*, 2:225-268.
- Suárez de Figueroa, C. 1629. “Plaza universal de todas ciencias y artes”, *Imprenta de F. Gómez*.
- Temprano Penín, María Soledad. 1997. “Las formas e imágenes de las veletas”, *Revista de Folklore*, 203.
- Tuzi, Grazia. 2010. “Il caso degli aborigeni australiani. Un esempio di applicazione del sapere etnomusicológico”, *Universidad de Valladolid*.
- Villar Rosa, Antero. 2009. “Sacando el agosto”, *Nuevo Camino Viejo*, 54.
- VV.AA. 1981. “Actas del I simposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, 21, 22, y 23 de mayo de 1979”, *Riksuniversiteit de Groningen. Afdeling Sapaans*.

XII. 4. Recursos web

- Agúndez García, José Luis. 2006. *Cuentecillos españoles*. El Averiguador Universal. Culturas Populares. Revista Electrónica 2.
<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/agundez.htm>
- Alcántara Blanca, José. 2004. *Geografía Flamenca: Gañanas, Cantes de Siega y Cantes de Trilla*. Revista “La Flamenca”.
<http://www.revistalaflamenca.com/geografia-flamenca-gananas-cantes-de-siega-y-cantes-de-trilla/>
- Almirón Peña, Rafael. 2009. *Cancionero popular de Albolote*. Ayuntamiento de Albolote.
http://www.juntadeandalucia.es/averroes/albolote/Cancionero%20de%20Albolote%20222%20_fotos_%20Rafael.pdf
- Asociación Cultural Sierra de Segura. 2010. *Orcera, dichos, canciones y recetas*.
<http://asociacionsierradesegura.blogspot.com/2008/10/orcera.html>
- Barrios Manzano, Pilar y Polo Márquez, Antonio. *Portal sobre patrimonio musical extremeño*. Universidad de Extremadura.
http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm
- Carreto, Félix. 2012. *Tiempos de siega*. <http://felixcarreto.blogspot.com>
<http://felixcarreto.blogspot.com.es/2011/07/tempos-de-siega.html?m=1>
- Conde, Antonio. 2013. *La temporera de Rogelio Montefrío*. Granada:
<http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013/11/la-temporera-de-rogelio-de-montefrio.html>
- García Agüero, Inés. 2009. *Historia y carácter*. Cobosdesegovia.com.
<http://www.cobosdesegovia.com/Cantos.htm>

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- García Lanciano, José. 2003. *Encuentro de cuadrillas de Albacete Folk 2001*.
Diputación de Albacete.
<http://www.dipualba.es/publicaciones/varias/cds/Lanciano%2011.pdf>

-Garlito, Antonio. 2005. *Dichos y palabras de Santiago de Alcántara (Cáceres)*.
http://www.santiagodealcantara.com/patcul_dichos.php?id=2

- González Núñez, Emilio y Demetrio. 1988. *Parecias alusivas al candil*. Revista de Folklore, número 90.

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=755>

- Grupo de prensa “Balcón de Infantes”. 2010. *Cancionero de Villanueva de los Infantes*.

<http://www.balcondeinfantes.com/historico10/ejemplares/balcon03-10.pdf>

- Gruppo Folkloristico Sicilia Bedda. 2011. *Canti trad simenza*.
http://www.siciliabedda.it/ita/canti_trad_simenzabedda.html

- Gutiérrez Macías, Valeriano. 1995. *Cuestiones populares de la vieja Extremadura*. Revista Folklore, número 171.

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1449>

- Hardy, Thomas. 2008. *The Darkling Thrush*.

<http://www.bookrags.com/studyguide-darklingthrush/poem.html>

- Hendriks, H.J.M. and van de Weerdhof, A.M. 1999. Aplicación Apropiada del Estiércol a la tierra. National Reference Centre Agriculture.

<http://www.fao.org/ag/againfo/programmes/es/lead/toolbox/Tech/31ProMan.htm>

- Linares Savio, María Teresa. *La música campesina cubana. Posible origen*.
<http://www.cadenahabana.cu/2013/06/10/la-musica-campesina-cubana-posible-origen/>

- López Sánchez, José Pedro. 2012. *Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano*.
Olivar, 13 (18), 277-294.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5835/pr.5835.pdf

- López Serrano, Mariano. 1997. *Coplas de tradición oral de Ródenas*.
<http://www.xiloca.com/data/Bases%20datos/Cuadernos/201.pdf>

- Martínez Mejías, Francisco. 2012. *Cantes campesinos de besana*. Marmolejo:
<http://lugardemarmolejo.wix.com/marmolejo#!cantescampesinosbesana/c2y5>

- Martínez Redondo, Fabián. 2007. *Cancionero popular Villarubiero*.
<http://www.villarrubiadelosojos.com/fabian/cancioneropopular2007.html>

-Palma Izquierdo, David. 2002. *Coplillas de Dúrcal*.
http://www.adurcal.com/enlaces/biblioteca/tradicion_valle/coplillas/coplas.htm

-Payo, Gonzalo. 2009. *Seguidillas toledanas*.
http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Toletum/tol28/toletum28_payoseguidillas.pdf – Seguidillas toledanas

- Pedrosa, José Manuel. 2000. *El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en La Lozana Andaluza y el Quijote*. Universidad de Alcalá.
http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/080/080_051.pdf

- Reyes Cabrera, Joaquín. 1998. *Melenchones y otras canciones populares*.
http://www.culturandalucia.com/JA%C3%89N/Canciones_populares_de_Jaen_Melenchones.htm

- Rodríguez Pastor, Juan; Alonso Sánchez, Eva y Ortiz Balaguer, Carlos. 2000. *Unas notas sobre el folklore obsceno*. Revista de Folklore, número 236.
<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1881>

- Vargas, Francisco. 2015. *Sobre los orígenes del flamenco. Apuntes para una teoría (IV): las tonadas*. www.aticoizquierda.es

<http://aticoizquierdaflamenco.blogspot.com.es/2015/01/sobre-los-origenes-del-flamenco-apuntes.html>

- VV.AA.: 2007. *Memoria de información del Plan General de Ordenación Urbana*. Ayuntamiento de Torredelcampo. www.torredelcampo.es/downloads/urbanismo/pgou/Memoria.pdf

- VV. AA. *Programa de recuperación del patrimonio cultural de tradición oral de la comarca de "Sierra de Segura"*. Centro de Educación Permanente "Sobrehornos". Hornos.

<http://asociacionsierradesegura.blogspot.com.es/2008/10/cortijos-nuevos-hornos-primera-con.html>

- VV.AA. 2010. *Cantes de trilla de Málaga*. Flamenco en Málaga.

http://www.flamencoenmalaga.es/malaga-articulo.php?pag=10&id_articulo=22

-VV.AA. 2008. *Canciones de corro de Alhama de Granada*.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017232>

- VV.AA. 2008. *Voces para el recuerdo. Villancicos, canciones de juegos, fiestas y romerías, otros cancioneros de Mágina*.

<http://www.cismamagina.es/pdf/14-12.pdf>

- VV. AA. 2000. *Coplas de Las Pedrosas*.

<http://www.puyescas.org/quotes?page=1>

-VV.AA. 1995. *Coplas de Manzanares*.

<http://www.manzanares-jeronimo.es/Pagina-3/COPLAS%20Folk.pdf>

-VV.AA. 2004. *Los Labradores*.
<http://www.nccextremadura.org/tradiciones/cancionero/letras/loslabradores.htm>

-VV.AA. 2005. *Cancionero de Gor*.
<http://www.asociacionamigosdegor.es/cancionero.htm>

XII. 5. Archivos y estadísticas

– Archivo de la Diputación Provincial de Jaén. Legajo 2800/2. Fecha de 20 de noviembre de 1845.

- Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Expedientes matrimoniales. Torredelcampo (parientales). Caja 832-A. Expediente de Francisco Ruíz y Encarnación Ortuño (año 1875).

- Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Consejos, legajo 1840, pieza 3, Informe del Intendente de Sevilla, D. Pablo de Olavide, ff. 83 – 186.

- Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 1840, pieza 3, ff. 83-90, 18-35 y 189-203.

– Archivo Histórico de Torredelcampo. Libro de Actas del Ayuntamiento de Torredelcampo del año 1895-6. Sesión extraordinaria de enero. Fº 48

– Archivo Histórico de Torredelcampo. Legajo Estadística. Apeo y Valuación General. 20 de septiembre de 1818. Fº S.N.

– Archivo Histórico de Torredelcampo. 20 de septiembre de 1818. Fº S. N.

- Archivo Histórico de Torredelcampo. *Legajo Estadística. Apeo y Valuación General*. Fecha de 20 de septiembre de 1818. Fº S.N.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- Archivo Municipal de Jerez de la Frontera. *Protocolos Notariales*, flo. 157r.
- Instituto Nacional de Estadística. Padrón Municipal de 1 de enero de 2010.
- Instituto Nacional de Estadística. Padrón Municipal de 1 de mayo de 1996.
- Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada (Torredelcampo), Pregunta 21, pág. 87

XII. 6. Entrevista radio y televisión

- Alcántara Moral, Antonio. 2009. *Entrevista a Fernando de la Morena*.
www.candilradio.com

<http://candilradio.com/index.asp?Page=177>

- Castaño, José María. 2008. Los Caminos del Cante. *Entrevista a Fernando de la Morena*.

<http://www.loscaminosdelcante.com/programa-de-radio/>

- Van Beenen, Martijn Y Van de Noort, Ernestina. 2011. *El cante bueno duele*.
Ámsterdam: NTR Televisión Holandesa & Flamenco Biënnale Nederland

XII. 7. Discos

- Díaz, Joaquín. 1973. *Canciones del campo*. España: Audiofilm.
- El del Lunar, Perico (dirección). 1958. *Antología del Cante Flamenco*. Madrid: Hispavox.

- Heredia, Chonchi. 2003. *Oh Mare en Daray*. España: Sony/BMG.
- Jaraiz. 1992. *A la media vuelta*. Toledo: Severalia.
- Lobitos, Bernardo el de los. 1954. *Cante de trilla en Antología del Cante Flamenco*. España: Hispavox.
- Lomax, Alan (compilador). 1999. *World library of folk and primitive music vol. 4: Spain*. España: Rounder.

- Mairena, Manuel. 1984. *Lo mejor de Manuel Mairena*. España: Hispavox.
- Mancheño Peña, Manuel (El Turroneiro). 1978. *Así lo siento*. España: Olivo.
- Marchena, Pepe. 2004. Niño de Marchena. Obra completa 78 r.p.m. 1924 – 1946. Madrid: Calé Records.
- Martín Cebrián, Modesto. 1983. *Bartolillo, barre, barre, madre no quiero barrer*. Número soporte 154. Valladolid: Fundación Jiménez Díaz.
- Mercé, José. 2000. *Aire*. Madrid: Virgin.

- Morente, Enrique. 1982. *Sacromonte*. Madrid: Zafiro.
- Peña Flamenca “La Temporera”. 2007. *Solamente Jaén*. Sevilla: Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.
- Ronda Segoviana. 1980. *Tus ojos morena*. Madrid: Sonoland.
- Valderrama, Juanito. 2007. *Canciones*. Madrid: Competencia Records.
- Valderrama, Juanito. 1987. *Juanito Valderrama en Historia del Cante Flamenco*, vol. 4. Barcelona: Divucsa.
- Valderrama, Juanito. 1963. *Juanito Valderrama*. Madrid: Belter.

Los cantes de laboreo de Torredelcampo: análisis literario y etnomusicológico

- VV. AA. 1912. *Diligencia de Cartagena a Murcia*. Madrid: Disco Odeon Sor Arana.
- VV. AA. 2002. *El cante de Torredelcampo*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- VV.AA. 1934. Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads, ed. Alan Lomax (Washington, D.C.: Library of Congress Archive of Folk Song, AFS L3). Sung by “Lightning” and a group of Afro-American convicts at Darrington State Prison Farm, Sandy Point, Texas.

XII. 8. Películas

- Saura, Carlos. 1991. *Sevillanas*. España: Juan Lebrón Producciones.
- Bardem, Juan Antonio. 1958. *La venganza*. Fastmancolor: España.
- Bertolucci, Bernardo. 1976. *Novecento*. Italia: Paramount Pictures Release.

XII. 9. Conciertos

- Halffter, Ernesto. 1992. *Seguidilla calesera*. Madrid: Concierto de la Fundación Juan March en recuerdo de Federico Sopeña.

XII. 10. Estrenos de teatro

- Luca de Tena, Juan Ignacio. 1957. *¿Dónde vas Alfonso XII?*. Madrid: Teatro Lara (estreno).

XII. 11. Exposiciones

- Sanchidrián, Jesús María (comisario de la exposición). Mayo – octubre, 2000. *Trabajadores del campo (fotografías)*. Asociación Cultural Piedra Caballera: Ayuntamiento de Mingorría (Ávila).

XII. 12. Conferencias

- Blas Vega, José. 1991. *En el centenario de Manuel Vallejo*. Ponencia presentada al XIX Congreso Nacional de Actividades Flamencas.

- Gómez, Agustín. 1997. *Los cantes campesinos*. Homenaje a Mario López. Conferencia pronunciada en la Peña La Pajarona. Bujalance.

- Pachón, Ricardo. *Historias de la fusión flamenca*. Cortijo La Marquesa (Granada), 26 de marzo de 2015.

